

العدد (١٢٠) نوفمبر ١٩٩٢

لوحة الغلاف الأول

انا ... والقلم



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٢٠) نوفمبر ١٩٩٢

الثمن فى مصر : جنيه واحد :

الثمن فى الخارج :

الكويت ٧٥٠ فلسا — قطر ١٠ ريالات — البحرين ١٠٠٠ فلس — سوريا ٦٠ ليرة — لبنان ٢٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ فلسا — السعودية ١٠ ريال — السودان ٢٢٥ ق — تونس ٢٢٥٠ مليم — الجزائر ١٤ دينار — المغرب ٣٠ درهم — اليمن ٥٠ ريال — ليبيا ٨٠ دينار — الإمارات ١٠ دراهم — سلطنة عمان ١٠٠٠ بيزه — غزة والضفة والقدس ١٢٥ سنت — لندن ٢٠٠ بنس — الولايات المتحدة ١٠ دولار .

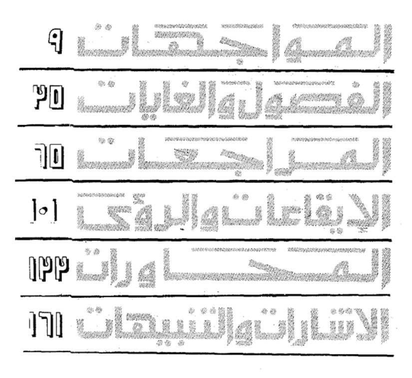
الإشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

الإشتراكات من الخارج :

عن سنه (١٢) عددا ١٤ دولارا للأفراد ، ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ٦ دولارات ـ أمريكا وأوربا ١٨ دولارا) .

العنوان : مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥



من المحـــــــــــرر

صبري حافظ

فهناك وهم شائع بأن الثقافة هى الثقافة الأدبية ابداعاً ونقداً . وهناك حقيقة أخرى هى أن المواهب الأدبية فى بلادنا تتزايد عاماً بعد عام . ومن حاصل الوهم والحقيقة معاً استخلص البعض أهمية أن تفسح « القاهرة » مجالاً أوسع للثقافة الأدبية .

فى المقابل هناك احساس طاغ بالحاجة إلى مجلة فكرية خالصة للعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، لا علاقة لها بالآداب والفنون التى تفرغت لها منابر أخرى أكثر تخصصاً فى الثقافة الأدبية . ويصل أصحاب هذا الرأى إلى حدّ الاقتراح بأن تمتنع « القاهرة » عن نشر القصة والشعر وبقية الأنواع الأدبية ، وان تمتنع أيضا عن تغطية النشاط الأدبى فى مصر والعالم بحيث تقتصر هذه التغطية بدورها على نشاط الفكر العلمى والفلسفى والسياسى . ووصل التطرف بهذا البعض إلى حدّ الاقتراح بإلغاء هذه التغطية كلها لتربح مساحتها المقالات والدراسات والملفات .

وبين الفريق القائل بتغليب المادة الأدبية ، والفريق القائل بتغليب الفكر رفضت أسرة التحرير مبدأ الاختيار بينهما أو مبدأ الحلول الوسط .

قال أحد الزملاء إن تقاليد المجلة الثقافية فى مصر والعالم العربى لم تعرف هذا التخصص الدقيق باستثناءات نادرة كمجلة « المقتطف » ومجلة « مصر المعاصرة » ومجلة « المسرح » ومجلة « فصول » ومجلة « القصة » ومجلة« الفنون الشعبية » ومجلة « علم النفس » وبسبب تخصص هذه المجلات فقد كان أغلبها فصليًّا .

أما مجلات « التطور » و« المجلة الجديدة » و« الكاتب المصرى » و« الهلال » و« المجلة » و« تراث الإنسانية » و« الطليعة » و« الكاتب » و« الآداب » اللبنانية و« الوحدة » و« الفكر العربى » وحتى اليوم فى « أدب ونقد » و« ابداع » فإن الفكر يجاور الأدب والعلوم تؤاخى الإبداع . بل إن مجلة « الطليعة » التى كانت منبرا سياسياً خصصت ملحقاً أدبياً كبيراً للإبداع والنقد الأدبى . وليس هذا مقصوراً على مصر والعالم العربى فقط ، فإن الكثير من مجلات العالم الثقافية الرفيعة المستوى تسلك السبيل نفسه ، ليس من قبيل التنوع وإنما من قبيل المعنى الواسع للثقافة .

وأضاف زميل آخر : ومع ذلك تبقى هناك فروق واضحة بين المجلة الأدبية المتخصصة المجلة الفكرية ، فالأولى من واجبها ومن حق الأدباء والقراء عليها أن تفسح مجالاً أوسع على صفحاتها للإبداع الأدبى ، بينما يتعين على المجلة الفكرية أن تفسح الحيز الأكبر للعلوم الطبيعية والإنسانية . كذلك تغطية النشاط الثقافى يجب أن تتميز المجلة الأدبية بالمتابعات الأدبية أكثر من غيرها ، وإن تتميز المجلة الفكرية بالمتابعات العلمية الثقافية الأخرى .

وقال زميل ثالث إن الأهم فى جميع الأحوال هو المشروع الذى يتبناه هذا المنبر أو ذاك ، فليست المسألة مجموعة من المواد الأدبية أو العلمية ، وإنما علاقة هذه المادة أو تلك بالمشروع المطروح حسب استراتيجية واضحة وتخطيط أقرب إلى الدقة .

لذلك نقول لأنصار « الأدب » اننا لن نتوقف عن نشر الإبداعات فى مختلف الفنون الأدبية ، ونقول لأنصار « الفكر » إننا لن نتوقف عن متابعة القضايا المسلحة على وطننا وعصرنا فى إطار المشروع الذى يحققه أنصاره من الفريقين ■



بدايـــــات

بطاقـــة الإنتســـــــاب

قد يبدو الفكر العربى فى إحدى أكثر الفترات استفزازاً لإعمال العقل ، وكأنه فى حالة استرخاء مطمئن إلى ما سيكون ، حسنا أو سيئا .

يحرص هذا الفكر على الأدوات التى تريحه نتائجها ، فهى تبرر له الحسن والسيىء على السواء . لذلك فهو فكر يميل إلى « التمنى » أو اليأس ، بالتفاؤل والتشاؤم وبقية العواطف التى ترسخت فى موازاة الايديولوجيا التى « آمن » بها أو الحزب الذى انضم إليه .

فى هذه الحال تماماً يفقد الفكر وظيفته كإبداع وكشف ، ويغدو مجرد مذكرات تفسيرية لسياسة الدولة أو سياسة الحزب المعارض .

وربما كان ذلك ممكنا فى مراحل الاستقرار و« المجد » القومى والانتصارات الكبرى . أما فى مراحل الانكسار العميق ، جنبا إلى جنب مع المتغيرات العظمى التى نحياها ونموتها ليل نهار ، فإن رفاهية التفكير بالامانى أو الركون إلى اليأس أو رجم الغيب بالعواطف المستقرة تصبح من المحرمات إذا افقنا فى لحظة وعى أو من العلامات الحزينة على « النهاية » إذا لم نفق .

وكل يوم يمضى حافلا بالاختبارات الموجعة . فلا تكون النتيجة سوى أن فكرنا قد تجفف فى الشعارات المعلبة ، أو أنه فى أفضل التقديرات مجرد رد فعل على ما يجرى خارج ديارنا ، أو أنه نقد ذاتى للماضى بمنطق الماضى نفسه .

ليست هناك محاولة جادة لتغيير أدوات التفكير فضلا عن استيعاب الواقع بمستوياته الوطنية والاقليمية والعالمية . والاستيعاب لا يعنى الموافقة أو الرفض فكلاهما من النتائج التالية للفهم والادراك . وهناك شك شديد فى أن « استيعابا »بهذا المعنى قد حدث . هناك حزن لدى البعض وغضب لدى البعض الآخر وشماتة لدى البعض الاخير . عواطف ساكنة أو عاتية تحجب الرؤية فى الحالين .

ومن اليسير القول بأنها عواطف الحرص على المواقع أو المصالح ، فالآخرون يحرصون على مواقعهم ومصالحهم بالفكر الذى يعالج المتغيرات بأدوات جديدة تستوعب الواقع الجديد بفهم جديد . أما نحن فى الأغلب الأعم فسلفيون حتى النخاع ، تتعدد الايديولوجيات و« الماضى » كامن فى رؤانا ، قومية كانت أو اشتراكية أو إسلامية . ليس الماضى حكراً على السلفية الدينية وحدها ، فالجميع ماضويون وما ضويتهم من القوة والثبات بحيث تحتوى الجديد وتخضعه لادواتها ومنطقها . وهى فى ذلك بلا مثيل إلاّ فى الأحزاب الشيوعية التى غيرت أسماءها و« ثبتت » على مبادئها كأن شيئاً لم يتغير .

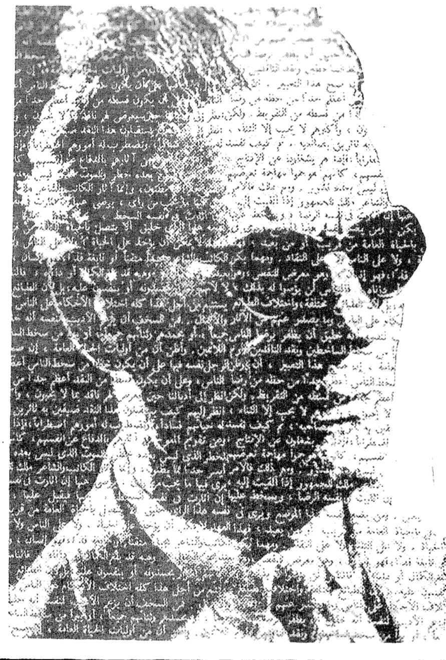
وحتى لا يستباح هذا الكلام إذا تعرض للتعميم ، فأن « الفكر » المقصود هنا ليس فكر الأفراد ، وإنما هو الفكر السائد على هياكل السلطة أو المعارضة ، فكر الدولة وفكر الأحزاب والتنظيمات المؤثرة على « المصالح » عبر التأثير فى وعى أصحابها أو فى الوعى العام .

ونحن ندعو « انتظام » مجموعة من المبادىء أو المثل العليا أو التجارب أو الفروض النظرية بالتيارات الفكرية ، فهذا تيار ناصرى والآخر قومى والثالث إسلامى والرابع ليبرالى والخامس ماركسى ، وهكذا ولا نتوقف ، كخطوة أولى ، عند هذه التسميات التى كانت تتوالد عنها تلقائيا التصنيفات المشهورة إلى يمين ووسط ويسار أو إلى الرجعية والتقدمية وما إليها .

وقد عشنا ورأينا أن أكثر الناس حرصا على النموذج السوفياتى يوضعون فى خانة اليمين والمحافظة والرجعية ، بينما الذين يدعون إلى اقتصاد السوق والحريات السياسية فهم اليساريون . وفى الغرب السياسى ترتبط التسمية دون تقييم بدائرة

إلى المستقبل

المصالح المندمجة فى المبادىء ، فاليمين لا يخشى هذا الوصف لأنه يدافع علنا فى برنامجه عن أكثر القوى الاجتماعية هيمنة على الاقتصاد ومصائر البلاد . وتصل الدقة إلى حد تمييز يمين الوسط عن يسار الوسط ، لأن أحدهما يعبر عن مصالح مغايرة — فى الدرجة ربما — عن مصالح الآخر . واليسار الماركسى أو الديموقراطى يرتبط فى حياته اليومية بمصالح « الكتلة التاريخية » من العمال والفنيين والمزارعين والمثقفين عبر النقابات والروابط والاتحادات والمنتديات والجامعات ، ليس من ذريعة أو سبب يدعو لازدواجية الشعار والفعل ، فالممارسة العملية فى ضوء الإعلام الساطع هى التى تحدد هوية الحزب أو التيار أو المذهب السياسى ولا يخشى هذا الحزب أو ذاك التيار مؤثرات التقنية على علاقات الانتاج أو قواعد الاستهلاك ، ولا يخشى نتائج الحرب والسلام وازدهار الأسواق أو كسادها ، وميلاد فئات اجتماعية جديدة لم تكن فى الحسبان أو وفاة أخرى . لا يعرفون معاندة الواقع ، بل يستوعبونه بمعنى الفهم والادراك والتكيف معه أو الانزواء ، وإذا ترك الاستيعاب بصمته على الفكر فهم يعلنون ذلك دون مواربة كما فعل الحزب



الشيوعى الفرنسى منذ عام ١٩٧٦ حينما هجر أطروحة « دكتاتورية البروليتاريا » دون خوف ، وحين كتب كازيو زعيم الحزب الشيوعى الاسبانى العجوز كتابه « الشيوعية الأوربية » متخلصا من اللينينية دون جزع ، وحين اصدر تولياتى وثيقته الشهيرة وجرامشى فى كراساته الأكثر شهرة ، والتى وطدت مسيرة الحزب الشيوعى الايطالى فى عهد برلنجوير إلى الاشتراكية الديموقراطية دون اعتذار .

وفى ضوء هذه المعايشة الحارة للواقع من جهة واستيعاب حركته المعقدة من جهة أخرى ، والتعامل مع نتائجه الفكرية مهما كانت بأقصى درجات الحرية من جهة ثالثة والحوار الواسع فى العلن من جهة رابعة ، يتطور الفكر من جيل إلى جيل وفى الجيل الواحد . ويتضاعف تأثيره ، لاف أطار النخبة الضيقة ، بل على الأصعدة الوطنية والإنسانية بأسرها .

أما نحن فنمضى فى الطريق المضادلهذا كله ، فلا علاقة بين الفكر المعلن والمصالح الواقعية المعلنة أيضا . وهذا الفكر نفسه ، لو اعتبرناه حلماً ، فإنه ينعزل كليا عن الواقع العينى المباشر ويتقولب فى أطر جامدة للحفظ من أى « انحراف » أو « مراجعة » تستحيل من المقدسات المحرّم « تلوثيها » بأى اجتهاد أو تأويل .

ومن هنا تصبح السلطة أو المعارضة مطلوبة لذاتها ، ويفقد الشعار نفسه القدرة على تبرير السلطة أوالمعارضة . ويسكت صوت المصالح المعبر عنها فى دقة ليعلو صوت السلطة وحدها أو المعارضة وحدها . وهو الأمر الذى يقيم الفجوة الأولى بين فكر السلطة وفكر المصالح التى تعبر عنها وبين فكر المعارضة وفكر المصالح التى تعبر عنها . وتنشأ الهوة بين الفكر عموماً والمجتمع عموماً . ولا يعود الفكر فكراً بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح وأنما هناك « دفاعات » جزئية متحمسة ضد أو مع اجراءات عملية راهنة . وهو الأمر الذى يكبل الثقافة بالسياسة ، فتنشأ الفجوة الثانية بين الفكر ، و« المثقف » ينكفىء على محاضرات الجامعة أو مقالات الصحافة أو أبحاث المراكز المتخصصة ، دون أية محاولة لاختبار فكره بواقعه ، ودون أى اختيار من شأنه تغيير الفكر والواقع . ينشغل المثقف فى هذه الاحوال بالايديولوجيا أو يشتغل بالدعاية أو يجنح إلى السلم بالصمت .

ويغدو الفكر عامة فى هذا المناخ هو « المكبوت » الجمعى ؛ يفقد وسائل الاتصال بالفكر المماثل أو الفكر الموازى أو الفكر النقيض ، يفقد تدريجا أدواته وقدرته على استحداث أدوات جديدة يبصر من خلالها الواقع المتغير . لذلك تحُل بالتدريج أيضاً مكان الفكر العواطف والأمانى ذات الآليات الخاصة فى رؤية الواقع من خلال انطباعات الحواس الطازجة والفورية والسريعة باحتجاب « العقل » وهيمنة الرجم بالغيب كالتفاؤل والتشاؤم واستقبال المرئيات المتغيره المفاجئة وكأنها الزلازل والبراكين والمعجزات .

وفى غياب أية بوصلة فكرية للأطراف كافة تفرض الظواهر الآتية نفسها فرضاً : التقوقع الاجتماعى داخل « شرنقة » المصلحة المباشرة دون مبالاة بأى عمل عام ، سواء أكان جمعية خيرية أم حزبا من الاحزاب . الطلاق البائن مع الفكر أيا كان ، أو البحث عن الامان لدى « الاقوى » الذى هو « الحكومة » عند الاغلبية الساحقة ، أو هو التدين السياسى فى كنف الذين يصفهم الإعلام الشائع بالتطرف . أو اجترار السلوى من الذكريات العقائدية الماضية فى صيغة مطلقات قومية أو اشتراكية اوليبرالية تبدو السلطةأو المعارضة قياساً إليها كأنها الانحراف عن الجوهر أو العصر الذهبى .

ولا أدل على غياب أية بوصلة فكرية لأى طرف من أن مختلف النماذج العقائدية العربية جربت حظها فى موقع السلطة ، فلم تحقق أهدافها المعلنة فى شعاراتها السياسية .

لقد وصلت التنظيمات والأحزاب القومية إلى الحكم فى عدة أقطار عربية وحين كانت مصر الناصرية فى السنوات العشر الأولى من عمرها بلدا رأسماليا وطنيا سمحت بالليبرالية الاقتصادية دون الليبرالية السياسية وحين كانت فى السنوات الثمانى الأخيرة بلدا مؤمما يدعو إلى الاشتراكية ؛ كان الاشتراكيون فى السجون . هذه الازدواجية بين الفكر والواقع هى التى حرمت الفكر السياسى والاجتماعى من التطور وحاصرت الواقع بالطريق المسدود . ومع ذلك فهناك تيار ، بل تيارات ناصرية ترى أن فكر التجربة لم يستنفد أغراضه بعد ، ومن ثمّ فهو يصلح وعيا لحزب مستقل . وفى هذا السياق يقدم البعض ما يشبه النقد الذاتى عن « التجاوزات » التى عرفتها التجربة بالعدوان على الحريات ، ويصل هذا النقد إلى اقصى مداه فى « تفكير » هذا البعض بتبنى التعددية السياسية والحزبية ، بينما يحرص البعض الآخر على نقاوة الفكر بالابقاء على تجربة الحزب الواحد . وفى الحالين لا يقول لنا أحد الفريقين ماذا يبقى من الناصرية إذاتخلّت عن التأميمات الواسعة

والحزب الواحد ؟ وما هى أمكانية أن يعود ذلك مرة أخرى إلى التحقق بغير العنف ؟ هل يصبح إذن النظام العسكرى هو « الفكر » الذى يدعو إليه هذا التيار ؟ هذه الاسئلة لا تثار أصلاً ، لأن الواقع المنفى عن الذاكرة هو أن الناصرية فى ايجابياتها العظيمة قد تبنت بعض عناصر مشروع الحركة الوطنية السابقة عليها ، وأن هذه الايجابيات سوف تبقى علامة فارقة بين عصرين وقيمة معيارية فى بناء الذاكرة الوطنية أما السلبيات التى ادت إلى الهزائم ، وإلى اسقاط الناصرية ذاتها من داخلها فلن تسمح للنظام العسكرى — حتى إذا كان الزىّ مدنيا — بأن يكوّن تياراً فكريا ، ولكن أصحاب هذا التفكير يكبتون رؤاهم الحقيقية ويسفرون عن الشعارات غير المرتبطة عضويا بمصالح قوى اجتماعية ملموسة ، وهو الأمرالذى يحاصر هذه الشعارات فى الصالونات والمهرجانات ولا يصل بينها وبين أية مجموعة من مجموعات المصالح القائمة واقعيا فى المجتمع ، والخلط هنا بين « اسم » الزعيم وقيادته التاريخية من جانب و« الفكر » من جانب آخر يجعل من « التيار » اسماً على غير مسمى .. سواء إذا اشتمل برنامجه على ما يطابق الماضى الذى لم يعد حاضراً أم إذا اشتمل هذا البرنامج على ما يخالف الماضى ، هذه المخالفة إن وجدت تؤسس فكراً جديداً وحزبا جديدا وتياراً جديداً ليس هو الناصرية فى جميع الأحوال ، ويصبح الإتكاء على اسم الزعيم استدعاء للذاكرة الشعبية إلى الماضى وعدم تحريض المخيلة على رؤية المستقبل .

كذلك الأمر فى حزب « الوفد » الذى يعتمد على التراث الوطنى المجيد لسعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد ، هذا التراث الذى يمكن ايجازه فى نقطتين هما : الاستقلال الوطنى والديموقراطية . ولم تكن الناصرية فى واقع الامر هى التى اجهضت استمرار حزب الوفد ، وإنما كان الحزب قبل ثوره ١٩٥٢ قد انتهى . ولو كان قلبه ما زال ينبض لقاد هو الثورة الشعبية بنفسه ولما كانت هناك فرصة أمام الجيش لتسلم الحكم فى لحظة الفراغ الحقيقى من السلطة التى كان نظامها قد سقط ولكن الوفدلم يستطع أن يملأ الفراغ لأنه استنفد تعبيره عن الواقع الاجتماعى . وحين اقبلت سلطة العسكر ازاحت البساط الاجتماعى نهائيا من تحت اقدامه بالاصلاحات الفورية التى باشرتها ، ولكن الوفد الجديد يظن أن التاريخ يمكن أن يعود لمجرد انتسابه بالاسم إلى التراث المجيد .ولكن المصالح المستجدة التى يعبر عنها يزاحمه فى الدفاع عنها الحزب الوطنى الديموقراطى من موقع السلطة . وهو لا يستطيع ان يتكلم عن ميراثه العلمانى الديموقراطى والوحدة الوطنية ، منذ اللحظة التى سمح فيها بضم « الاخوان المسلمين » إلى الحزب لمجرد الفوز فى الانتخابات . وقد تخلو عنه فى أقرب فرصة بانضمامهم إلى حزب آخر . ولكن الوفد كان قد تخلى عن « المبادىء » التى يتكىء عليها ، فلم يعد ممكنا اعتباره ممثلا للتيار الليبرالى . بل أنه يتخذ موقفا مناوئا لليبرالية القديمة التى نادى خلالها طه حسين بالعلم « كالماء والهواء » وأصبح ينادى كالآخرين بالغاء مجانية التعليم .



ولا يخلو من المغزى أن يستقيل من صفوفه بعد أشهر قليله من حصوله على الشرعية المستجدة مفكرون أمثال لويس

عوض ومحمد أنيس ويوسف أدريس ، لأنه لم يعد الوفد الذى كان ، فالتاريخ لا يحرق المراحل ولا يقفز فى الهواء ليعود إلى قواعده « سالماً » .

واستطاعت الماركسية والفكر القومى أن يصلا معاً إلى سلطة الحكم فى اليمن الجنوبى ، فأى تيار يمكن أن تمثله هذه التجربة التى بدأت بقتل الرؤساء وانتهت بمذابح الشعب ؟ أين هذه الطبقة العاملة التى يدعى الحزب الطليعى حق السطة باسمها ؟ ولكنهم بدلاً من تسمية الاشياء بأسمائها الحقيقية راحوا يطرزون « اللآلىء » بمقتبسات من ماركس ولينين . وبالطبع كان الخطاب الرسمى فى وادٍ والواقع فى وادٍ آخر . ولو كانت الماركسية حلماً فقط ، فإن الطريق إلى هذا الحلم كان يقتضى كفاحاً طويلا جسوراً لتحديث البلد ودرء التخلف وتفكيك الاواصر الاجتماعية السابقة على الرأسمالية لإعادة صياغتها فى تكوين أكثر تمدنا قد يمهد للحلم الاشتراكى ، كانت نهضة اليمن وتنويرها أهم الف مرة من الادعاءات الأيديولوجية الكاذبة . حتى إذا كان أصحاب هذه الادعاءات من الانقياء الاتقياء ، فأن عزلتها المريرة عن الواقع يجعل منها « أحجبة » مليئة حقا بالتعاويذ والتمائم ، ولكنها فارغة من الجدوى . وما وقع للحلم « الاشتراكى » يقع الآن للحلم الوحدوى ، فقد كانت الوحدة بين اليمنين بندا أول فى جدول اعمال العهود كلها . لم تكن اكتشافا ، بل ضرورة حياة لا تحتاج إلى الكشف ولكنهم بين يوم وليلة « انجزوها » فجأة دون أن تكون هناك ضرورة الحياة ، بل ضرورات سياسية للزعماء لذلك بدأ الصراع مبكراً ، دمويا تماما ، كالحرب الأهلية التى تمت تحت راية الماركسيه .

هل تقدم هذه التجربة فكراً أو تيارا فكريا يمكن القول انه يشكل بوصلة لهداية العقل العربى فى مواجهته الراهنة للعواصف العاتية ؟ أم أنها ، على العكس ، تقدم دلالة اخرى على الازدواجية المرّة المهزومة ؟

وكما انتهت ليبرالية الوفد المصرى إلى التحالف مع الإسلام السياسى هادما بذلك صرح الميراث الوفدى السابق ، فان الليبرالية الطائفية فى لبنان افرزت الحرب الأهلية . وثبت أن التخلف تحت سطح القشرة الحضارية كان ضاريا ، وان التخلف والطائفية يلعبان دورا حاسماً فى فقدان الاستقلال والاستقرار والازدهار . أية تيارات فكرية ظهرت فى لبنان العظيم صاحب الامجاد الفكرية والثقافية السامقة ؟ العروبة فى مقابل اللبنانية ، أم الاسلام فى مقابل المسيحية ، أم أن الغرب فوق الجميع ؟ من اغلق أبواب هذا المنبر الحى المطل على العالم دون الانسلاخ من الأرض ؟ وهو المنبر الذى لم يكن مطبعة العرب كما يشاع ، بل كان المنصة الحضارية للبنانيين أصحاب الابداعات العليا وللعرب من كل جنس ودين . ولكنهم هدموا المنبر على رؤوس الجميع . وفى تلك اللحظة توقف الفكر عن أن يكون فكراً هاجر إلى المنفى الداخلى أو المنفى الخارجى فما أن تهرب الحرية من النافذة حتى يرمى الفكر بنفسه من فوق السطوح ، كانت الازدواجية أيضا بين الوجه والقناع هى الشعرة التى تسلل منها التخلف والطائفية لمحاصرة الليبرالية الذبيحة

كلها هزائم للفكر والانسان ، ففى الوقت الذى كان يصل فيه الانسان إلى القمر كان « الحزب الواحد » يهدم حصون التنمية والاستقلال . وفى الوقت الذى كانت فيه الدنيا تزف أنباء الثورة الديموقراطية الجديدة كانت لافتات العروبة والدين تزف غزوا عربيا لبلد عربى آخر . ولم يكن الانقسام بين مؤيدين ومعارضين إلاّ انعكاساً للازدواجية العميقة بين الشعار والفعل وبين المبدأ والمصلحة تعبيرا عن غياب أية بوصلة فكرية .

هكذا وصلنا أخيراً إلى حالة الاسترخاء فى الفكر العربى الراهن ، والعالم من حولنا يدهشنا بإبداع لا يتوقف ، تحولنا إلى صفوف المتفرجين الذين يفكرون بالامانى ، وبدلاً من رؤية الواقع يرجمون الغيب .

هل هى إحدى عاهات الحروب والهزائم المتلاحقة ، أم أنها « عيب خلقى » فى عقولنا نحن العرب المعاصرين ؟

هذا هو السؤال الذى اصوغه فى عبارة « الخروج عن النص » ، أى محاولة التعرف على تحديات الثقافة والديموقراطية ضمن سياق المتغيرات العظمى التى تجتاح عصرنا ، ولن يفلت منها أحد ، بالسلب أو الايجاب . ولن يكون السلب سوى الحذف من صفحة التاريخ الجديد ، أما الايجاب فهو الاضافة الحيّة الخلاقة التى تمنحنا بطاقة الانتساب إلى المستقبل ولا أحد يستطيع الحصول على هذه البطاقة قبل الوفاء بشروط الحاضر القادر على الاتجاه نحو المستقبل ■

غالي شكري

المواجهات

الـــــــزلازل :



إجابـــه علميـــة مـــن بـــاحث جيـولـوجـى متخصص عـــن السؤال : هـل دخلت مصر نطـاق أحزمة الزلازل أم لا ؟

عـــمــاد رمـــزى

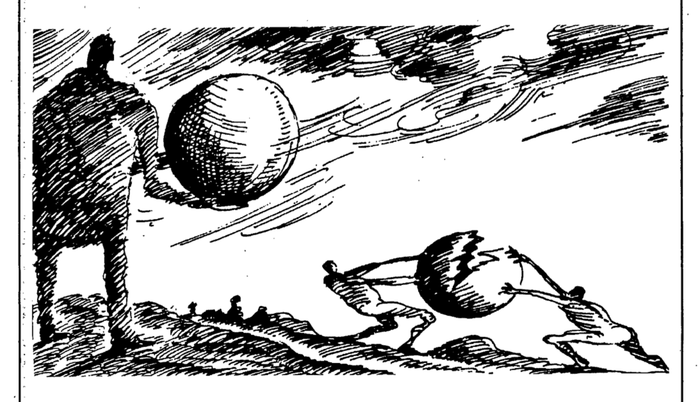
أستاذ الجيوبوجيا بجامعة أسيوط

فمن حق المتعطشين للمعرفة أن يسمعوا منا كجيولوجيين إجابة واضحة على التساؤل الذى تكرر كثيرا على ألسنة الكافة : « هـل دخلت مصر نطاق أحزمة الزلازل أم لا ؟ » . ولم أجد فى معظم ما قرأته أو سمعته فى وسائل الأعلام إجابة شافيـة اللهم إلا بعض التوضيحات التى تكرم بالأشـاره إليها الزميل الفاضل رئيس قسم الجيولوجيا بجامعة القاهرة فى لقـاء تليفزيـونى فى الأسبـوع الماضى إلا أن الأمـر يحتاج غـالبـا إلى تمعن أطـول فى الخـرائط والأشكـال لا يكفيه تـوقيت بـرنـامـج تليفـزيونى عـابـر . ولكى نجيب عـلى التسـاؤل يجب أن نتطـرق إلى أصـل حكـايـة الـزلازل فى الكـرة الأرضيـة بأسلوب علمى مبسط قدر الامكان ومنها نتطرق إلى منطقة الشرق الأوسط ثم إلى مصر .

سجلات الزلازل فى التاريخ :

قبل إختراع أجهزة تسجيل الزلازل درجت السجلات المتاحة فى التاريخ على اعتبار مراكز الزلازل هى النقط التى تقع فيها أكبر دمار ينتج عن الزلازل بالرغم من أن المركز الفعلى للزلزال قد يقع فى منطقـة بعيـدة غـير آهلـة بـالسكـان أو المعمار . وهناك أمثلة كثيرة على زلازل قديمة جداً أثرت على المعابد الفرعونية فى الأقصر حوالى سنة ٢٧ قبل الميلاد . إلا أن سجلات التاريخ تحوى أمثلة أقدم

أصل الحكـــــاية



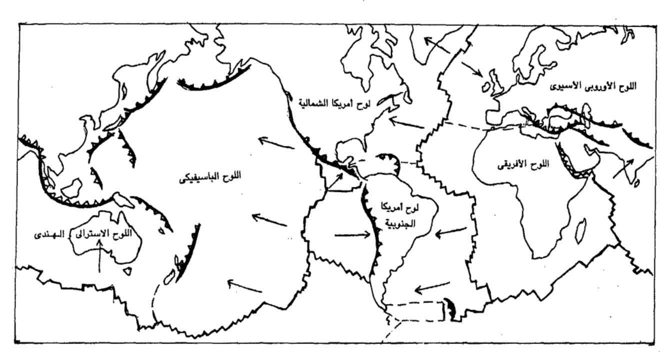
بكثير . وعلى سبيل المثال ما سجلته التوراة قبل الميلاد فى منطقة البحر الميت النشطة زلزاليا غرب الأردن فى سفرى موسى الاصحاح الأول (٨٥٠ ـ ٧٥٠ قدم) وسفر زكريا ص ١٤ (حوالى ٥٢٠ ق . م) إلى جانب ما سجلته الأناجيل فى نفس المنطقة فى عصر المسيح (انجيل متى ص ٢٧ على سبيل المثال) .

ويعتبر أقدم جهاز معروف لتسجيل الزلازل هو ذلك اخترعه الفيلسوف الصينى زانج هنج عام ١٣٢ م وهو جهاز من البرونز ارتفاعه حوالى مترين لم يدم طويلا ، وتقوم فكرته على تذبذب بندول حساس مع الهزة الأرضية ويرتبط البندول ببعض الأذرع المتصلة بفك لتماثيل رأس وحش يضم بين فكيه كرة معدنية وعند حدوث الهزة تسقط الكرة من فك أحد رؤوس الوحوش لتتلقفها أفواه مفتوحة لثمانية تماثيل ضفادع محيطة بالجهاز (انظر الشكل) ويتحدد اتجاه الزلزال باتجاه الضفدع الذى تلقى الكرة أولاً . ويبدو أن الجهاز كان من الحساسية بالقدر الذى تم به تسجيل زلزال وقع على بعد ٦٠٠ كيلو متر قبل أن تصل أخباره الفعلية مع مراسل بعد حدوثه بعدة أيام .

وتذكر بعض المخطوطات الشرقية أحيانا وجود بعض أجهزة تسجل الزلازل إلا أن الاختراع الحديث فى هذا المضمار جاء من الغرب من مدينة لسبون عام ١٧٥٥ ومرت بعدها حوالى مائة عام لكى يوضع عام ١٨٥٦ أول جهاز « سيزموجراف » فى مرصد فيزوف أمكن به لأول مرة تسجيل قوة وتوقيت واتجاه الموجات الزلزالية .

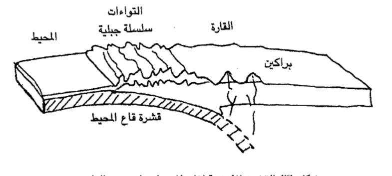
أصل الحكاية (!!) :

لكن نفهم أصل الحكاية يجب أن نتعرف على الكرة الأرضية ككل ليس كقارات تحيطها مياه البحار والمحيطات لكن كقشرة أرضية صلبة تحيط بكرة ويمكن مقارنة سمك هذه القشرة بالنسبة للكرة الأرضية بسُمك طابع



شكل (٢) الألواح التكتونية الرئيسية فى العالم

- أماكن الانفصال بين الألواح
- اتجاه حركة الألواح
- أماكن التضاغط بين الألواح



شكل (٣) القشرة الأرضية لقاع المحيط تنزلق تحت القارة

لتنصهر فى الأعماق وتخرج مرة أخرى فى صورة براكين .

البريد بالنسبة لكرة القدم . وهذه القشرة الصلبة تكون أقل سمكا (٦ كيلومترات) وكذلك صخورها أقل كثافة تحت مياه المحيطات عنها فى القارات الأكثر سمكا (٤٠ كيلو مترا) والأكثر كثافة . إلا أن هنا القشرة مع الجزء الخارجى الشبه متصلب من باطن الأرض المنصهر تكونان حقاً ما يسمى بالغلاف الصخرى للكرة الأرضية الذى يصل سمكه الكلى تحت المحيطات إلى ٦٠ كم وتحت القارات إلى ١٠٠ كم . أما باطن الأرض فهو سائل ملتهب يسمى بالصهير به تيارات مماثلة لتيارات الحمل المعروفة أثناء تسخين السوائل . وهذه التيارات تؤدى إلى انفصال الغلاف الصخرى للكرة الأرضية إلى ٧ ألواح عظيمة (انظر شكل ٢) أعظمها تلك التى تشمل أفريقيا وأجزاء كبيرة من قاع المحيطات المحيطة بها وذلك اللوح الذى يشمل أوروبا وآسيا معاً وآخر يشمل أمريكا الشمالية ورابع يشمل أمريكا الجنوبية وخامس يشمل جزءا كبيرا من المحيط الباسفيكى وسادس يشمل استراليا والمحيط الهندى والهند .. وهكذا .

ولكى نفهم أصل الزلازل علينا أن نعرف أن هذه الألواح فى حركة دائمة . فأجزاء منها تنفصل عن جاراتها من الألواح مكونة شقوقاً ضخمة عند قاع المحيطات ، القليل السُمك نسبيا ، لتملؤها الحمم الخارجة من باطن الأرض . وعند تصلب هذه الحمم تحت مياه المحيط تضيف إلى قشرة قاع المحيط أجزاء تدفع اللوح جانبا نحو طرفه الآخر الذى يندفع ضاغطا على اللوح المجاور من الناحية الأخرى . وهذا التضاغط الأخير يسبب كسورا ضخمة فى القشرة الأرضية كما يسبب التواءات وارتفاعات فى صورة جبال شاهقة إلى جوار منطقة التضاغط . هذا بالإضافة إلى أن طرف اللوح الضاغط ينخسف وينزلق إلى أسفل اللوح المجاور له لكى يصل تدريجا إلى باطن الأرض فينصهر مرة أخرى . ولأن كثافته قليلة نسبيا فهو يخرج منصهراً من باطن الأرض من خلال كسور القشرة الأرضية على هيئة براكين . وكل حركة للانفصال بين الألواح من جانب أو تضاغط وانزلاق تحت اللوح المجاور من الجانب الآخر (بالإضافة إلى انفجار البراكين) تسبب هزة أرضية عنيفة هى التى يطلق عليها زلزال . ومناطق الانفصال والتضاغط هذه على حدود الألواح هى المناطق الى يتركز فيها مراكز الزلزال التى تكون أكثر كثافة فى مناطق التضاغط التى يطلق عليها ما يسمى بأحزمة الزلازل . ومن أشهر الأحزمة الرئيسية هى تلك التى تقع فى اليابان وشرق وجنوب شرق آسيا ، ومناطق الساحل الغربى للأمريكتين ، ومناطق الهيمالايا والتبت ومناطق شمال البحر الأبيض المتوسط .

مركز الزلزال :

تنتج الزلازل من حركة انزلاقية أو جانبية لضمور القشرة الأرضية على أسطح كسور تسمى فوالق ، كذلك ينتج عن الانفجارات البركانية الناتجة عن اندفاع الحمم تحت ضغط شديد . ومكان حركة الكتل الصخرية فى باطن الأرض على سطح الفالق هو مركز الزلزال الباطنى يقابله مركز آخر على سطح الأرض يمثل مركزاً لدوائر الذبذبات الناتجة عن الهزة الأرضية التى تنتشر تدريجا فى القشرة الأرضية مبتعدة عن مركزه بنفس الأسلوب الذى تنتشر به الموجات الناتجة عن رمى حجر فى مياه ساكنة . وحركة الكتل الصخرية على الفوالق قد تحدث على عمق بضعة كيلومترات قليلة فى باطن الأرض لكنها كثيرا ما تحدث على أعماق تصل إلى عشرات الكيلومترات . ولا يوجد كيلومتر واحد على سطح الكرة الأرضية خال من الفوالق التى حدثت عليها تحركات فى زمن آخر من الأزمنة الجيولوجية التى تقدر بملايين السنين منذ نشأة الأرض التى بدأت منذ ٤٥٠٠ مليون سنة ، إلا أن كثيرا من هذه الفوالق أصبح خاملاً بعد أن بعد موقعه عن المناطق الرئيسية للحركة التى ذكرناها فى الجزء السابق من المقال . وتنشط الصدوع (الفوالق) القريبة من تلك المناطق بين وقت وآخر بعد تخزين تدريجى للطاقة التى تنطلق فى صورة حركة على سطح الفالق لتسبب زلزالا . ويحتاج هذا التخزين للطاقة إلى عشرات وأحيانا مئات السنين لكى يتكرر مرة أخرى من نفس الموقع مثل ما حدث فى فالق الفيوم الذى كان آخر نشاط سابق له فى عام ١٨٤٧ .

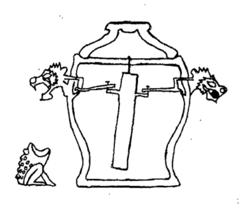
وتختلف أطوال الفوالق من عشرات الأمتار إلى مئات الكيلومترات . إلا أن الانزلاق على الفوالق الصغيرة غير محسوس . أما الفوالق الضخمة فهى التى تسبب الزلازل التى يشعر بها الانسان . ولا تتحرك الصخور على جانبى الفالق بطوله كله . فانزلاق الصخور لمسافة مترين فقط على عمق ١٠ كيلومترات فى باطن الأرض فى جزء طوله كيلومتر واحد فقط من باقى طول الفالق الذى يصل إلى مئات الكيلومترات تكفى لكى تسبب زلزالاً يصل قوته إلى حوالى ٦ درجات من مقياس ريختر . وهذا يشبه ما حدث فى زلزال مصر الأخير الذى تسبب جزء صغير من

الفالق قرب الفيوم فى وقوع الزلزال فى حين أن الفالق نفسه يمتد من الفيوم غرباً حتى عين السخنة على البحر الأحمر شرقاً .

شدة الزلزال وقوته :

تقاس الزلازل بأحد مقياسين مشهورين أحدهما وصفى يسمى « مقياس مرْسِلّى المطوّر » وهو من ١٢ درجة ويعتمد على تجميع المعلومات من كافة المناطق التى تأثرت بالزلازل ورسم دوائر حول مركز الزلزال تحصر بينها المناطق ذات التأثير المتشابه .

فالدائرة ذات شدة (١) هى أبعد الدوائر عن المركز وفيها لا يشعر الانسان بأى تأثير ، والدائرة ذات شدة (٢) يشعر بالزلزال فقط الانسان المسترخى على سريره ، وشدة (٣) نشعر به داخل المنازل فى صورة تأرجح للمبات الكهربائية مع اهتزاز يشبه ذلك الناتج عن مرور سيارة نقل خفيفة . شدة (٤) ذبذبات كتلك الناتجة عن مرور سيارة نقل ثقيلة مع ارتجاج فى النوافذ والأطباق والأبواب ، شدة (٥) يشعر به الانسان خارج المنزل كما يصحو النائم وتنسكب بعض المياه من الأكواب وتتأرجح الأبواب . شدة (٦) تكسير فى النوافذ والأدوات الزجاجية . يتحرك الأثاث أو ينقلب ، شدة (٧) يصعب الوقوف ، وتقع الأشياء المعلقة على الحوائط وقد يتشقق البياض والأحجار غير المثبتة جيداً . بالإضافة إلى ظهور أمواج على أسطح المستنقعات ، شدة (٨) يتأثر « دكسيون » السيارات وتسقط بعض الحوائط والتماثيل الكبيرة والخزانات وتتكسر بعض أفرع الأشجار ، شدة (٩) فزع عام مع تكسير فى الأنابيب تحت الأرض - شقوق



شكل (١) مقطع فى أول جهاز اختراع لتسجيل حدوث الزلازل .

واضحة فى الأرض مع خروج نافورات مائية أو طينية ، شدة (١٠) تحطيم معظم الكبارى والمبانى الخشبية وتدمير السدود وانهيارات أرضية ، شدة (١١) التواءات حادة فى شريط السكة الحديد - كل الأنابيب تحت الأرض تصبح غير صالحة للاستعمال بتاتا . شدة (١٢) تدمير شامل .

أما مقياس رختر الشهير فهو مقياس حسابى لوغاريتمى من تسع درجات كل وحدة فيه تمثل زيادة قدرها عشرة أمثال فى سعة الموجات الزلزالية و٣٠ مرة زيادة فى الطاقة . ويعتمد هذا المقياس على قياس ثلاثة أنواع من الموجات الزلزالية التى تسمى موجات التضاغط وموجات القص والموجات السطحية . ويعيب هذا المقياس أنه فى الزلازل التى تزيد قوتها على ٨ درجات من هذا المقياس يخرج تردد الذبذبة عن نطاق التسجيل الدقيق للأجهزة كما يعيبه أيضاً أنه لا يأخذ فى الحسبان مدة الزلزال .

الشرق الأوسط ومراكز انطلاق الزلازل :

إذا نظرنا إلى خريطة العالم (شكل ٢) فإن البحر الأحمر يشكل فى منطقة الشرق الأوسط كسراً ضخماً فى القشرة الأرضية حدث منذ ٣٥ مليون سنة بدأت عليه حركة الانفصال بين اللوح الأفريقى وبين شبه الجزيرة العربية التى تبتعد تدريجاً عن أفريقيا بمعدل ٢ ونصف سم فى السنة . ويمتد هذا الكسر الضخم فى الجزيرة العربية فى اتجاه الشمال الشرقى مما يؤدى إلى اتساع تدريجى فى البحر الأحمر يزداد فى الجنوب بمعدل أسرع منه فى الشمال .

أما مناطق التضاغط المحيطة بالشرق الأوسط والتى تسبب زلازل أيضا فتقع غرب ايران حيث تتضاغط شبه الجزيرة العربية مع مناطق غرب ايران حيث سلاسل الجبال المشهورة بها والتى تمتد إلى شرق العراق . كما أن هناك نطاق تضاغط آخر يقع شمال مياه البحر الأبيض المتوسط ليمر بجنوب قبرص وتركيا واليونان .

مصر والزلازل :

لا يوجد كيلو متر واحد من سطح مصر - مثلها مثل بقية أنحاء العالم - خال من فوالق حدثت على امتداد ملايين السنين من تاريخها الجيولوجى واصبحت الآن شبه خامدة . ويمكن تقسيم اتجاهات هذه الفوالق حسب وفرتها كما يلى : -

١ - فوالق ذات اتجاه شمال غرب جنوب شرق (موازية للبحر الأحمر وخليج السويس) وتنتشر بوفرة فى الصحراء الشرقية .

٢ - فوالق ذات اتجاه شمال شرق - جنوب غرب (منها البعض الذى يوازى خليج العقبه والبعض المتعامد مع البحر الأحمر) وتكثر فى الصحراء الشرقيه وبعض مناطق شمال مصر .

٣ ـ فوالق ذات اتجاه شرق ـ غرب وتكثر فى الصحراء الغربية خاصة جنوبها وبعضها يمتد ليخترق جزءا من الصحراء الشرقية

٤ ـ فوالق ذات اتجاه شمال ـ جنوب وتنتشر فى أجزاء متفرقة من مصر .

ويمكن ملاحظة أن مسار وادى النيل يتبع فى أجزائه المختلفة هذه الاتجاهات الرئيسية من الكسور فى القشرة الأرضية على والبحر الأحمر كنطاق انفصال بين لوح أفريقيا وشبه الجزيرة العربية وكذلك شمال البحر الأبيض المتوسط كنطاق تضاغط بين اللوح الأفريقى ولوحا أوروبا وآسيا هما أقرب نطاقات مراكز الزلازل بالنسبه لمصر .

والبحر الأحمر على وجه الخصوص هو أكثر المناطق تأثيراً على مصر من ناحية الزلازل . ويسجل المرصد يوميا زلازل لا يشعر بها الإنسان . وفى منطقة تسمى أبو دباب بالصحراء الشرقية قرب ساحل البحر الأحمر يتم تسجيل ٧٠ هزة خفيفة يوميا لا يشعر بها باقى انحاء مصر ومن هنا جاء اسمها حيث يسمع البدو صوت دبيب أو فرقعة شبه يومية ناتجة عن هذه الهزات .

وأقوى الهزات التى شعر بها الجيل الحالى كان مصدرها جزيرة شدوان شرق الغردقة وهى منطقة تعتبر مركزا لالتقاء فوالق البحر الأحمر مع فالق خليج العقبه النشطين . أما زلزال اسوان عام ١٩٨١ وزلزال جبل قطرانى فى العام الحالى فقد وقعت على فوالق تتجه شرقا وغربا كانت نشطة جدا فى العصور الجيولوجية القديمة جدا ثم خمدت حركتها مع مرور الزمن أما فالق الفيوم فاحتاج إلى مائة وخمس وأربعين سنة لكى يختزن طاقة مرة أخرى لتنطلق حركته مسببة الزلزال الذى شعرنا به فى ١٢ اكتوبر ١٩٩٢ .

التنبؤ بالزلازل

التنبؤ بالزلازل علم مازال فى طور النمو . ولم يصل بعد إلى أسلوب معين للتنبؤ قبل حدوث الزلزال . وما تم فى هذا الصدد محدود للغاية . فمثلاً كان هناك نجاح محدود للتنبؤ بالزلازل فى الصين حيث تركزت جهود الباحثين على مناطق معروفة بنشاطها الزلزالى بعد هزة أرضية عام ١٩٦٩ وظلوا يجمعون المعلومات عن بعض التغيرات التدريجية فى مواصفات القشرة الأرضية فى هذه المنطقة حتى عام ١٩٧٤ حيث تنبأوا بامكانية حدوث زلزال فى منطقه معينه خلال عام أو اثنين قوته ٥ ـ ٦ بمقياس رختر . وفى فبراير ١٩٧٥ تم تسجيل هزات خفيفة كتلك التى تحدث قبل الهزة الأساسية وبدأت الدولة فى اخلاء المنطقة من السكان حتى أمكن تسكين مليون مواطن فى معسكرات خارج منطقة الخطر رغم وطأة الشتاء . وبعدها مباشرة اهتزت المنطقة مساء بزلزال شديد قوته ٧,٣ كان مركزه يقع على عمق ١٢ كيلو مترا . إلا أنه فى العام التالى مباشرة حدث زلزال آخر فى الصين أيضا والمأساه هنا أن فى هذه المرة توفى ٢٤٠٠٠٠ مواطن إذ إنه لم يتمكن أحد من التنبؤ بالزلزال بسبب غياب كثير من الظواهر التى كان يعتمد عليها الباحثون فى التنبؤ ، وفى ولاية كاليفورنيا حيث يوجد واحد من اكبر معاهد دراسه الزلازل لوجود هذه المنطقة بجوار كسر كبير نشط فى القشرة الأرضية يحد الولايه من الغرب (فالق سان اندرياس) لم يتمكن أحد من التنبؤ بالزلزالين اللذين حدثا فى سان فرنسيسكو هذا الصيف (١٩٩٢) وكذلك الذى حدث قرب لوس انجلوس فى صيف (١٩٩١) . وهكذا ترى أنه مازال أمام العلماء الكثير فى هذا الصدد .

الخلاصة :

١ ـ إذا أردنا الرد على التساؤل الذى أثير فى صدر هذا المقال « ما إذا كانت مصر تقترب من حزام الزلازل ؟ » فإن الاجابة هى : « إذا كان السؤال يعنى بهذا الأقتراب أن يتم فى جيلنا الحالى أو الأجيال القادمة فالاجابة هى لا قطعية » أما على مدى العصور الجيولوجيه القادمه (أى مئات الآلاف وملايين السنين) فإن البحر الأحمر يعتبر حاليا محيطا فى طور الجنين » ويحتاج نموه ليصبح محيطا كباقى المحيطات إلى ملايين السنين . أما نطاق التضاغط فى شمال مياه البحر الأبيض المتوسط والذى يؤدى إلى اقتراب افريقيا من اوروبا فهو يحتاج لكى يقترب من مصر إلى ملايين السنين أيضا .

٢ ـ لا يحدث زلزال قوى آخر من نفس مركز الزلزال الذى شعر بقوته الإنسان إلا بعد مرور عشرات بل مئات السنين . لكن قد تختزن طاقة حركة على فالق آخر فى منطقة أخرى قريبة لا يمكن التنبؤ بها إلا اذا تمت تغطية كل كيلومتر من أرض مصر بأجهزة تسجيل زلازل وهو الأمر الذى لا يحدث فى أى منطقة فى العالم .

٣ ـ لم يصل العلم بعد إلى تحديد واضح للمؤشرات والظواهر التى يمكن بها توقع حدوث زلزال فى منطقة ما ، فبعض الظواهر التى سجلت كمؤشرات لحدوث زلزال قريب يمكن أن تغيب عن منطقة أخرى ولا يتم رصدها قبل حدوث زلزال فيها . ■

الناس والزلزال

دراسة ميدانية لردود فعل المصريين تجاه حادثة الزلزال التى احلت بالبلاد ، تتخذ من المنهج التركيبى « السوسيوثقاق » معينا لها لاستقراء المواقف الميدانية التى أجراها الباحث مع عدد كبير من أهل القاهرة .

مقارنة تاريخية لردود فعل المصريين التى سجلها المؤرخ الأشهر (بن إياس) تجاه زلزال كبير حدث فى مصر اواخر القرن الخامس الميلادى .

علي فهمي

باحث فى المركز القومى ، وله عديد من الدراسات والاجتهادات التطبيقية والنظرية .

تمهيد

١ ـ تهدف هذه الدراسة إلى محض محاولة فى إثبات أو دحض فرضية معينة تدور حول السمات السوسيوثقافية والتى تتعلق بما يسمى بالعقل الجمعى لشعب محدد هو الشعب المصرى خلال ظرف استثنائى يعد من قبيل الكوارث الطبيعية الفجائية .

٢ ـ ومن هنا يكون من الوارد الاعتماد على بعض التأريخات المعتمدة من خلال ردود الأفعال لهذا الشعب تحديداً حول أحداث مماثلة سابقة ، وإعمال منهج المقارنة بالملاحظات العيانية المتوافرة حول أحداث مماثلة آنية .

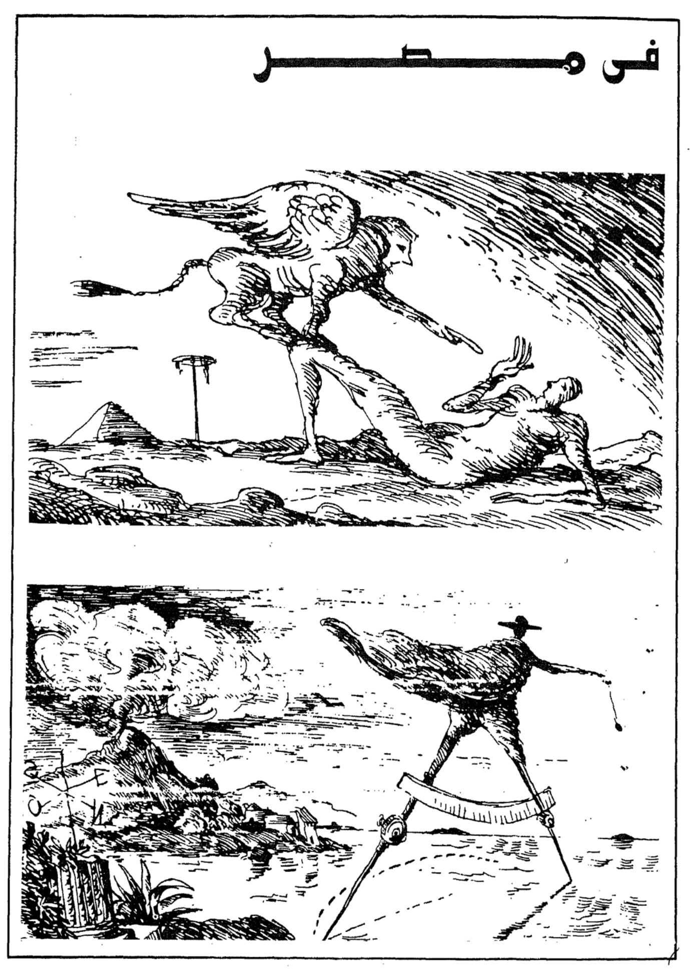
٣ ـ فعندما يسجل مؤرخ مصرى شهير من مؤرخى الحوليات : ابن إياس ، انطباعاته عن ردود أفعال شعب القاهرة فى أحداث زلزال كبير ضرب القاهرة ، وقد عاشه هذا المؤرخ الأشهر وعايش ردود الأفعال بنفسه ، ليقرر بأن معظم سكان القاهرة كانوا يؤمنون إيمانا تاما (حوالى أواخر القرن الخامس الميلادى) ، بأن يوم القيامة قد حل أو يوشك وأن الساعة آتية لا ريب فيها ، وإن هى إلا سويعات أو أيام قلائل وتطوى السماوات والأرض فى السجل ؛ لابد من أن نتابع انطباعات هذا المؤرخ [ومن الواضح أنه نفسه لا يوافق على ردود أفعال الناس ، وأنه يوردها كما هى ببعض الاستخفاف غير الواضح] .

٤ ـ فى حدود تعبيرات « ابن إياس » ، أن الناس هُرعوا إلى الأماكن الخلاء التى يطلق عليها لفظة « المنفرجات » بعيدا عن المدينة وعن المبانى ، يهللون ويكبرون ويستغفرون الله تعالى من ذنوبهم ويتوبون إليه تعالى وينوبون . وإن هى إلا أيام ، ولم تقع القيامة كما أشيع وكما توقعوا ، فإن أرباب الخلاعة والمجون (كما يسميهم) يلجأون إلى شرب الخمر والقصف والفرجة وإلى شتى أنواع المجون ، تيمنا بتأجيل الحساب والميعاد .

٥ ـ وبعد نحو خمسة قرون ، ومع كل التغيرات البنائية والهيكلية فى المجتمع المصرى وفى هياكله الاقتصادية وأبنيته التعليمية والثقافية ، يقع زلزال بعد ظهر الأثنين ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ ؛ فيعتقد معظم الناس أن المبنى الذى يحلون به تحديداً منهار لا محالة وهو منحى من التفكير أكثر عقلانية من الظن بقيام القيامة . ثم لا تلبث بضعة أيام ، فيشاع بين الناس أن القيامة واقعة فى غضون أيام قلائل ، بل وتمادوا فى مسايرة نبوءة عراف كورى (متهم بالنصب والاحتيال) ، وأشيع بين الكثيرين أن القيامة واقعة فى تاريخ محدد (٢٨ أكتوبر ١٩٩٢) ، ثم أضافوا أن زلزالا مدمراً سيقع فى هذا التاريخ المزعوم .

٦ ـ هنا من الضرورى ، إجراء نوع

فى مصر



من المقابلة بين ردود أفعال شعب بعينه إزاء حدثين متماثلين تقريباً بفاصل زمنى يناهز نصف الألف من السنين . وعندما تكون ردود الأفعال وملامح الذهنية العامة متشابهة وإن اختلفت الدرجة بالضرورة ، فإن فرضية هامة لابد أن تثور عن مدى استمرارية الذهنية العامة لهذا الشعب على مدى خمسة قرون تقريبا ، برغم احتكاكنا الثقافى بالغرب منذ نحو قرنين وولوجنا إلى مشروع تنوير تحديثى منذ نحو قرنين . وهنا من الضرورى أن تثور فرضيات فرعية كثيرة ، عن نوعية وجدوى مشروعات التنوير والتثقيف والتعليم والإعلام ، أو بمعنى أدق مشروع النهضة . وهنا من الضرورى أيضا أن تثور أفكار عن مدى ملاءمة هذه المشروعات التنويرية كلها لنا - كشعب - فى ضوء تاريخنا وثقافتنا وتطورنا ؛ ومدى علاقة هذا بثبات أن تطور الأبنية المادية فى المجتمع وكذلك الأبنية الفوقية ، وعلى الأخص العلاقات المتبادلة بين الشعب والدولة ، فى انعكاساتها على الأبنية الثقافية ، ومن بينها ما يتعلق بالذهنية الجماعية أو بالفعل الجمعى .

٧ - ومن الضرورى أيضا فى هذا السياق ، أن نحاول رصد العديد من الشواهد العيانية حول ردود الأفعال إزاء هذا الزلزال الأخير ، فى الأبعاد المتعددة لردود الأفعال هذه . ولعلنا نركز - هنا - عند الرصد على بُعدٍ بالغ الأهمية والدلالة والخطورة جميعا وهو بُعد الشك المتبادل بين الشعب من جهة والدولة من جهة أخرى .

٨ - وعند حدوث الزلزال الأخير (بعد ظهر الأثنين ١٢ أكتوبر ١٩٩٢) ، كان الأنطباع السائد لدى كل أو لدى معظم من كان داخل أحد المبانى منزلا أو مدرسة أو مستشفى أو مصلحة حكومية ، بأن المبنى الذى هو به تحديداً ينهار ويريد أن ينقض وقد اختلف الانطباع لدى القليلين من رموز السلطة العليا كأعضاء وموظفى مجلس الوزراء المصرى وأيضا لدى العاملين بالإذاعة والتليفزيون وبعض العاملين بإحدى الدور الصحفية المناوئة بوضوح للجماعات الإسلامية الارهابية ، بأن اعتقدوا أن المبنى الذى يحتلونه قد استهدف لانفجار أو لهجوم شنته هذه الجماعات العنيفة .

٩ - وحتى بعض من كانوا يعبرون الجسور المقامة على النيل لحظة الزلزال ، اعتقدوا بأن الجسر ينهار .

١٠ - ولم يدرك معظم الناس أن الذى حدث هو زلزال إلا بعد النزول إلى الشوارع وتبادل الحديث .

١١ - ونلاحظ أن هذا الانطباع السائد لدى الكل تقريبا عن انهيار المبنى الذى هو فيه تحديداً ، ساد سواء لدى الموجودين بالمبانى القديمة المتهالكة المتآكلة وأيضا تلك البالغة الحداثة والفخامة مثل الأبراج الشامخة المتعالية والتى أقيمت فى حقبة الانفتاح ! وهذا الانطباع لدى الذين كانوا فى مبان أقامها القطاع العام ، وتلك التى أقامها القطاع الخاص ، ولدى الذين كانوا فى مبانٍ خاصة كالمنازل السكنية أو الذين كانوا فى مبانٍ مُعَدة لتقديم خدمةٍ أو معدةٍ للأنتاج !

١٢ - أريد أن أتوقف ملياً عند هذا الانطباع الجماعى الجارف ، ودلالاته ، المحملة بانعدام تام للثقة فى سلامة المبنى أو المنشأة أو الجسر . كما أريد أن أتوقف قليلا عند انطباع رموز السلطة العليا وبعض الاعلاميين الرسميين أو المناوئين للجماعات الإسلامية الارهابية ، ودلالاته المحمّلة بانعدام تام للثقة فى اجراءات الأمن وتدابير الأمان التى تتخذها أو يفترض أن تتخذها السلطة لحماية المواطنين ، وبخاصة هؤلاء الرموز الكبار للسلطة وللأعلام الرسمى أو المؤيد للسلطة .

١٣ - وفى الليلة الأولى التى أعقبت الزلزال ، وبدرجة أقل فى الليلة الثانية ، هجرت الكثير من الأسر مساكنها حتى أولئك الذين لم تتأثر منازلهم بالزلزال على نحو واضح وقضوا الليل أو معظمه بالعراء أو بالمنفرجات على حد تعبير مؤرخينا القدامى ، خوفا من تكرار حدوث هزات أرضية عنيفة ، بالرغم من تصريحات بعض خبراء الزلازل الذين ظهروا على شاشات التليفزيون أو فلنقل بسبب تصريحات هؤلاء الخبراء الذين ظهروا متهالكين متخلفين مضطربين . وقضى الفقراء الليل بالطرقات وبالميادين وعلى شطآن النيل جريا على السنة التاريخية القديمة ، بينما قضى السراة معظم الليل فى حدائق نواديهم المترفة ، وهنا أريد أن أتوقف أيضا أمام الانطباع السائد بانعدام الثقة فى بيانات الخبراء والمسئولين والاعلاميين .

١٤ - وتوالى تشكيل اللجان الدائمة والمنعقدة باستمرار ، وتوالت القرارات بالتعويضات وإسكان من فقدوا الدور أو تصدعت دورهم ، وقطع رئيس الدولة رحلة هامة من رحلات العمل وعاد إلى عاصمته ، وتوالى المزيد من القرارات السريعة والصريحة والحاسمة ، وتوالت الأخبار عن معونات سخية من بعض الدول العربية الشقيقة ، بل ومن بعض الأمراء العرب بصفتهم الشخصية . «وتمطعت» جمعية رجال الأعمال المصريين أى جمعية رموز



الانفتاح الاقتصادى فاعلنت عن التبرع بمائة ألف جنيه مصرى أى نحو ثلاثين ألف دولار بمتوسط ثلاثين دولاراً لكل من رموز الانفتاح ! وساد انطباع عام غريب وغير معقول فى آن واحد ؛ هو أن هذه الأموال ستبدد ولن ينتفع منها المتضررون من الزلزال . وبدأت النكات ذات المغزى فى الظهور فى الذيوع ! هنا أيضا أريد أن أتوقف حول الدلالات عن انعدام الثقة لدى الجماهير .

١٥ ـ وعلى الرغم من فداحة حادث العمارة المنكوبة بمصر الجديدة ، فإن سكان الحارات الجوانية ممن نكبوا فعلا أو فى طريقهم إلى أن ينكبوا فى بيوتهم الفقيرة ، لاحظوا الاهتمام البالغ للدولة وللاعلام حول هذه العمارة التى تملكها وعدداً آخر من العمارات سيدة مشبوهة معروفة على المستوى العام منذ زمن بعيد كما تمتلك عدداً من المطاعم الفاخرة للكباب ومحلات فاخرة للحلوى بمدينة نصر وبمصر الجديدة . بدأ حرافيش القاهرة الفقراء يقارنون بين مستويات الاهتمام المبذول . كانت التعليقات موجعة فاحشة بيد أنها صادقة إلى حد كبير !

وهنا أيضا نريد أن نتوقف حول الدلالات التى تصب فى تيار كبير من انعدام الثقة الشعبية .

١٦ ـ وعندما يزور كبار المسئولين بعض الأطفال المصابين الذين يعالجون بالمستشفيات ، يذكر العديد من الأطفال فى براءة بأن اللبن الحليب لم يقدم لهم فى وجبة الأفطار على عكس تصريحات مدراء وأطباء المستشفيات ، وهنا نلمح فجوة لها دلالاتها فى جدار الثقة ، نلمحها بوضوح فى عينى رئيس الدولة نفسه على شاشات التلفاز !

١٧ ـ وعلى الرغم من أنه فى ظروف الكوارث العامة يبرر أتخاذ قرارات تتسم بالخروج على القواعد البيروقراطية المألوفة ، فإن قرار مجلس الوزراء بعد ثلاثة أيام من الحادث باسناد عمليات المقاولات فى الترميم وانشاء المبانى بالأمر المباشر لشركات المقاولات ، يثير شكوكا واسعة لدى العديدين ! فالناس فى ضوء الخبرات الكثيرة يتشككون فى مثل هذه الأمور ، رغم كل ما يبررها من ظروف العجلة فى المواجهة ! حتى أن كاتبا مسفا رغم شهرته نادى بالأناة عند الترميم والإنشاء برغم كل هذه الظروف !

١٨ ـ وتتوالى القرارات والتصريحات حتى من أعلى قمم السلطة ، لتبعث الطمأنينة فى نفوس المتضررين ، الجالسين أمام بيوتهم الفقيرة المنهارة مع بعض ملابسهم البالية القديمة فى انتظار وفاء الدولة بوعودها ! بَيْدَ أن التململ الشعبى يبلغ مداه فى اليومين الرابع والخامس بعد الزلزال ، فالناس فى الشوارع ، والقرارات تنفيذها بطىء ، والهواجس والشكوك تتصاعد فى ضوء تجارب تاريخية مريرة . وهنا تخرج مظاهرات الفقراء .

١٩ ـ وعلى الطرف الآخر ، يكرر رئيس الدولة فى تصريحاته الصحفية ، بأن أعدادا كبيرة من غير المتضررين تزوّر الأوراق لتدعى أحقية فى المساكن الموعود بها ، بينما هم غير مستحقين لها . ويناشد المواطنين اللجوء إلى الصبر (التاريخى) ، وبدلا من أن كانت المهلة ثلاثة أو أربعة أيام تصبح من أربعة إلى ستة أسابيع ، لتزويد المساكن بالمرافق الضرورية وللتأكد من هوية ذوى الاستحقاق .

٢٠ ـ والغريب فى كل هذه الصور التى سقناها آنفا ، أن الأمور تختلط ؛ والحقائق تتوه إلى حد كبير . فمن المقطوع به أنّ الإرث التاريخى والآنى فى العلاقة بين الشعب والسلطة يتخفى فى الظروف العادية فى أشكال سليمة مألوفة لعل أبرعها النكات والشائعات ذات الأبعاد والمغازى السياسية ، والتى نعتبرها من أبرع الحيل الدفاعية بلغة أهل علم النفس ، والتى طالما لجأ إليها ويلجأ إليها المصريون .

أما فى ظروف التوتر فإن عدم الثقة هذه ، يمكن أن يأخذ أشكالاً عنيفة وتلجأ إلى مشارب شديدة الالتواء والجسارة عند المواجهة .

٢١ ـ بَيْد أنه منَ الضرورى أن نحاول فى دراستنا الماثلة هذه أن نشخص ظاهرة انعدام الثقة المتبادلة بين الشعب والسلطة ، بقدر مُرضٍ من الموضوعية وفى ضوء بعض الحقائق ذات الطابع الرقمى المستمر ـ إلى حد كبير ـ من المصادر الرسمية .

٢٢ ـ وهنا سنركز على موضوع بالغ الأهمية نعتقد أن له جوانبه الماثلة فى ظاهرة تبادل انعدام الثقة هذا ، ألا وهو الحالة الراهنة لإسكان الفقراء فى مصر بعامة وفى القاهرة بخاصة .

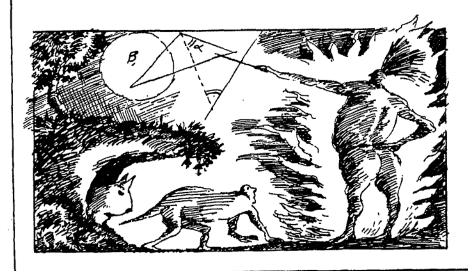
٢٣ ـ بدايةً ، نقرر أن هذا الزلزال (المتوسط من الناحية الموضوعية) ، هو أمر كاشف وليس أمراً منشئا بلغة أهل القانون ؛ وذلك من حيث ظروف الإسكان فى مصر .

٢٤ ـ تشير الدراسات الميدانية التى أجريت بمصر منذ الخمسينيات ، فيما يتعلق باسكان الفقراء فى الحضر بخاصة ، إلى التدهور الفيزيقى للأحياء السكنية الفقيرة ولارتفاع معدلات الكثافة السكانية ، وكبر حجم الأسرة ، وملامح النزيف بالمعيشة نتيجة الارتفاع المطرد فى نسب المهاجرين من الريف ، وتدنى مستوى المرافق الصحية ، بل والاشتراك فى هذه المرافق فى أحيان كثيرة ؛ وقد تضيف ـ وبالأخص فى العقد الأخير ـ ارتفاع معدلات الجريمة وجناح الأحداث .

٢٥ ـ وتشير بعض الدراسات إلى انتشار أنواع من المساكن بالحضر المصرى غير معدّةٍ ـ بحسب الأصل ـ للسكن مثل العشش ونحوها ، وتشير بعض التقارير الرسمية إلى أنه نسبة هذه الأماكن غير المعدة أصلا للسكن تبلغ نحو ٢٠ ٪ من أجمالى الوحدات المخصصة للسكن بالحضر المصرى ، ويشير تقرير لمجلس الشورى صدر منذ نحو عشر سنوات (١٩٨٣) إلى أن مائتى ألف قرار إدارى بازالة مساكن آيلة للسقوط قد صدرت فى القاهرة وحدها ولم تنفذ لتعقد أزمة الأسكان بالقاهرة ، وبالطبع فإن هذا الرقم قد

٢٦ ـ كما يشير تقرير مجلس الشورى نفسه إلى أن الحضر المصرى يحتاج حتى عام ٢٠٠٠ إلى (٤,٣٩٢ مليون) وحدة سكنية على النحو التالى : ٦٠٠ ألف وحدة للاحلال محل المساكن الآيلة للسقوط ، و ٤٠٠ ألف وحدة لتخفيض درجة التزاحم إلى مستوى مناسب ، أما باقى الوحدات المطلوبة فلمواجهة النمو الاسكانى .

٢٧ ـ فإذا أضفنا إلى ذلك شيوع الفساد الذى ساد عمليات بناء عدد كبير



من الأبنية الحديثة وارتفاع الطوابق بالمخالفة للتراخيص الحكومية ، والفسق في مواد البناء ، وتعدد انهيار العمارات الحديثة ، وارتفاع منسوب المياه الجوفية ، يتبين أن صورة الاسكان في الحضر المصرى بعامة وفي القاهرة خاصة ، صورة قاتمة وعندما حدث الزلزال فإن الصورة قد انكشف وجهها القبيح لغير المتابعين من الناس .

٢٨ ـ ومن هنا نفسر اعتقاد كافة الناس أو معظمهم ممن كانوا في مبانٍ لحظة الزلزال ، بأن المبنى الذى يحل به هذا الشخص سينهار سواء في ذلك من كانوا يحلون بالمنازل القديمة الفقيرة أو الحديثة الفاخرة .

٢٩ ـ وحتى خطط النقل والإحلال التى تبنتها الدولة منذ أواخر السبعينيات لنقل سكان بعض المناطق الفقيرة إلى مناطق أخرى ، قوبلت هذه الخطط من جانب الجمهور المعنى بالشكوك حول دوافع هذه الخطط ففى دراستنا عن عشش الترجمان « وعرب المحمدى » ، أعرب معظم من قابلناهم من سكان هاتين المنطقتين اللتين تقرر إزالتهما ونقل السكان إلى الزاوية الحمراء وعين شمس والسلام ، قرروا أن الدافع وراء ذلك هو أن الدولة عمدت إلى هذا النقل لما أشيع من أن العديد من سكان المنطقتين كانوا ضالعين في اضطرابات يناير ١٩٧٧ كما قرر العديدون أن الدافع يكمن في أن الدولة تريد بيع هذه الأراضى التى تقع بالقرب من وسط المدينة إلى مشروعات استثمارية باسعار باهظة . ومع ذلك فإن أرض الترجمان تستخدم حاليا كملجأ لسيارات مؤسسة الأهرام ، وأراضى المحمدى انشىء بها حديقة عامة .

٣٠ ـ ومن هنا يلفت انظارنا أن انعدام الثقة في السلطة يسير في خط طولى ، تختلط في ثناياه وتضاعيفه الأمور ، إذ يبدو لنا أن هذه الظاهرة محمَّلة تاريخيا وآنيا بمواقف متتالية وبخبرات متراكمة ، نتج عنها عدم القدرة على التقدير الموضوعى في كل موقف على حدة .

٣١ ـ موازى لهذا أيضا ، فإن نظرة السلطة للشعب يصاحبها فقدان للثقة ؛ فالناس مدلسون غشاشون مزورون يودون استغلال الفرص [وذلك طبقا لتصريحات كبار المسئولين في الأزمة الأخيرة] .

٣٢ ـ هذه الظاهرة وهى انعدام الثقة المتبادل بين الشعب من جهة والدولة من جهة أخرى ، جدير بالدراسة الجادة . ولكن يأتى قبل الدراسات أمر هام وحيوى ، وهو ضرورة أن تثبت الدولة (ونقصد هنا السلطة والأجهزة التنفيذية حتى في مستوياتها الدنيا) أنها جادة في إدارة الأزمة ، وأنها تفى بوعودها وأنها تنفذ قراراتها بدون تعقيدات بيروقراطية ، وأنها تنفذ هذا كله بحسم وبسرعة وبود وبعقلانية .

٣٣ ـ وهذا ما سوف تكشف عنه الأسابيع القلائل المقبلة .

٣٤ ـ تبقى بعض أمور بالغة الدلالة والخطورة معاً في إطار ردود أفعال الناس ، هذه الأمور جديرة بالتأمل وبالدراسة وبالتصدى لتقويمها . نعنى بهذا سلوك جمهرة من المعلمين والمعلمات وعلى الأخص في مستوى التعليم الأساسى الذى معظم تلاميذه من الأطفال ، وهو أن شهادة معظم الأطفال المصابين تنصب على أن المدرسين والمدرسات قد بادروا إلى الهرب من الفصول ومن مبنى المدارس . ولقد أدى هذا الأمر إلى حدوث أو إلى زيادة الهلع بين أطفال المدارس . ولعل هذا يكون السبب الرئيسى في معظم وفيات واصابات الأطفال الناجمة عن الزلزال .

٣٥ ـ ونحن نعمد إلى منهج المقارنة مع أحداث مشابهة سابقة ، شهدناها بالمعاينة عند وقوع كسوف كلي للشمس مع عاصفة من التراب الأسود القاتم [خلال مارس عام ١٩٥٠] مما أحال النهار إلى شبه ليل حقيقى . صمد كافة المدرسين آنذاك في الفصول ، شارحين الظاهرة الماثلة علميا للطلاب ، مع اهتمام نظار المدارس بالمرور على فصول مدارسهم فصلا فصلا ، والعمل على تهدئة التلاميذ ، وتوزيع بعض الأطعمة الخفيفة والمشروبات ، ثم العمل على توصيل الطلاب إلى منازلهم وفقا لكشوف دقيقة وباشراف دقيق من جانب إدارة المدرسة .

٣٦ ـ وعند المقارنة هذه بردود أفعال عدد كبير من المدرسين والمدرسات لحظة الزلزال الأخير ، نلاحظ أن المقارنة فارقة على نحو كبير . ونلاحظ أن الدلالات لها خطورتها البالغة : وتجدر أن تكون محل دراسات متأنية وموضوعية .

٣٧ ـ ونحن نجازف بطرح فرضية علمية للنقاش العلمى الحر والموضوعى تتعلق بتطور التاريخ الاجتماعى المصرى المعاصر ؛ فنحن نزعم أن إدارة شئون المجتمع بمصر قبل ثورة ١٩٥٢ ، كانت أكثر علمية وأكثر عقلانية وأكثر رشداً ، برغم عدم موافقتنا على الأيديولوجية المعلنة لفترة ما قبل الثورة .

٣٨ ـ ولعل هذه الفرضية تثير بعض الجدل العلمى الذى قد يحيى موات النفس والعقل جميعاً ■

المهمة الغائبة

نقد حاد للبرامج الثقافية والتعليمية السائدة فى المجتمع يطمح إلى أن تقوم مؤسساتنا المختلفة بواجبها نحو إمداد شبابنا بثقافة علمية تؤهله لمواجهة المستقبل .

سمير حنا صادق

* أستاذ بكلية الطب جامعة عين شمس والمفكر العلمى المعروف بأبحاثه ومقالاته العديدة .

قال المحاور « هل صحيح أن أكل السمك مع اللبن ضار بالصحة ؟

رد المتحدث (طبيب بجلباب) « السمك يعيش فى الماء ، والماء بارد ، واللبن بارد » .

سأل المحاور (وقد بدأت تظهر على وجهه علامات التفهم ، وهل أكلهما معا ضار ؟

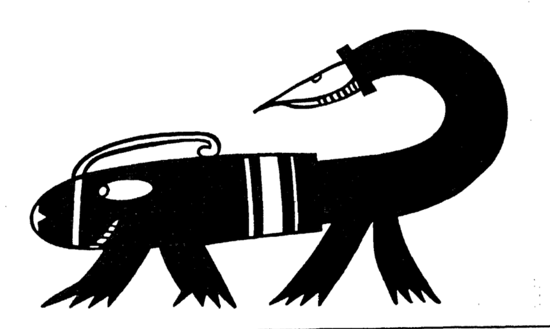
قال المتحدث (بمنتهى الثقة فيما يقول) « إن أكل البارد مع البارد ضار ويؤدى إلى الاسهال » .

" النص الحرفى من أحد البرامج الثقافية فى تلفزيون جمهورية مصر العربية فى أواخر القرن العشرين .

فلو رفعنا كلمة « الثقافة » من لافتة الوزارة ، ومن لافتة المجلس الأعلى ، ومن البرامج الثقافية فى التلفزيون ، ومن القصور ، ووضعنا بدلا منها كلمتى « الفن والأدب » فأصبحت وزارة الفن والادب » و« قصور الفن والادب » و« برامج الفن والادب » هل كان سيتبع هذا التغير فى العناوين أى تغير فى مجالات نشاط هذه المؤسسات والبرامج ؟

فما هى الثقافة ؟

تعرف الثقافة فى المعاجم بأنها



عن مؤسساتنا الثقافية

« مجموع المعطيات لشخص أو لشعب ما فى مكان محدد وزمن محدد فيما يتعلق بالاقتصاديات والصناعة والزراعة وأسلوب المعيشة والموسيقى والفنون والآداب والمعتقدات الدينية والتقاليد واللغة .. إلخ ..

وأحد المستلزمات الأساسية لأية دولة ، هو وجود حد أدنى من الثقافة المشتركة التى تناسب الزمان والتى تساعد على حل مشاكل الحاضر والتى تؤهل للدخول إلى المستقبل ، والتى تتيح للمواطنين أن يعيشوا فى توافق وانسجام مع بيئتهم ومع بعضهم البعض .

فإذا كنا نهدف إلى الدخول إلى القرن الواحد والعشرين ونحن نوفر حدا معقولا من السعادة والرخاء والصحة لمواطنينا ، فهل يتوافر فيما نزعم أنه « ثقافة » هذه المؤهلات ؟

إن الروافد الثقافية ليست فقط ما يثرى الوجدان كالدين والفن والأدب والموسيقى ، بل لابد أيضا من توافر ما يرشد العقل من معلومات عن طبيعة الكون الذى نعيشه وعن السياسة والاقتصاد ، مما يؤدى فى النهاية إلى تكوين ثقافة تصبح أساسا لمنهج للتفكير يصبح بدوره أساسا للحوار العقلانى الموضوعى للحكم على الأشياء ، بدلا من الحوار بالنقل وبالنصوص الذى ساد فى عصور ما قبل العلم ، والذى يؤدى فى النهاية إلى الفوضى والعنف .

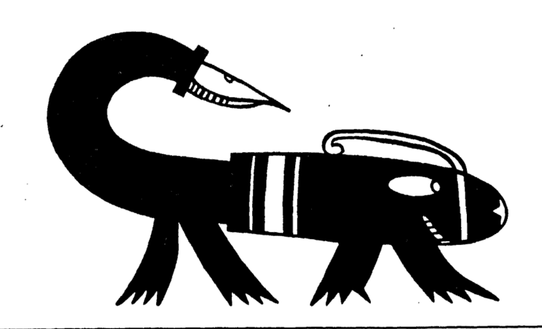
فإذا كان لنا أن نوجه ثقافتنا لتناسب عالم اليوم وتعدّنا لعالم الغد ، فاننا لابد أن نتذكر أن عالم اليوم هو عالم العلم .

فبنظرة سريعة إلى العالم سنرى أن هناك علاقة طردية واضحة بين الرفاهية والسعادة وصحة الأطفال وحبور الشيوخ من جانب وبين احترام العلم والمنهج العلمى والاهتمام بروافد العلم فى الثقافة القومية من جانب آخر . فبازدياد العلم فى أى بلد تزداد السعادة ، وبانحدار العلم ينحدر الرخاء والصحة والعافية .

وواضح أن لدينا نقصاً شديداً أو حتى غياباً كاملا لهذا الرافد الهام للثقافة فى عالمنا المعاصر .

ومن هو المثقف ؟

إذا كنا لا نعترف للجراح أو عالم



الطبيعة أنه انسان مثقف ما لم يكن قد قرأ نجيب محفوظ ودوستو فسكى ، وسمع جمال عبد الرحيم وشوستاكوفيتش ، ورأى لوحات جاذبية سرى وماتيس ، فـأنه علينا فى هذا العصر ، وفقا للتعريف السابق ، ألا نعتبر الكاتب المسرحى أو الشاعر مثقفا ما لم يكن يعرف شيئا عن النظريات العلمية الحديثة التى شكلت ثقافة العالم الحديث مثل نظرية التطور ونظرية الكم ونظرية النسبية والهندسة الوراثية والسيبرناطيقية ونظرية المعلومات .

الثقافتان :

وقد واجهت انجلترا فى أواخر الخمسينيات موقفا يرتبط بما نحن فيه الآن وإن اختلف عنه : فإذا كانت المشكلة لدينا هى غياب رافد العلم عن ثقافتنا غيابا تاما ، فإن المشكلة كانت هناك هى الشعور بوجود ثقافتين .

وقد دفع هذا الوضع أحد أهم العلماء والكتاب الانجليز « لورد سنو C. P. Snow » إلى إلقاء سلسلة من المحاضرات وكتابة العديد من المقالات فى الـ « صانداى تايمز » الجريدة الاسبوعية اللندنية المتميزة بعنوان « الثقافتان » .

ولعلنا لو لخصنا ما قاله اللورد سنو فإننا سنلقى بعض الضوء على مشكلتنا .

قال سنو إنه كان بحكم الدراسة والعمل باحثا فى علوم الطبيعة ، وإنه كان بحكم الهواية أديبا . وقال إنه بعد فترة من عمله فى كامبريدج لاحظ أنه كان يقضى نهاره بين العلماء ويقضى ليله بين الأدباء . وأنه كان ينتابه إحساس بأنه يتنقل بين مجموعتين مختلفتين من الناس ، صحيح أنهم من أصل واحد وطبقة واحدة ووضع اجتماعى متشابه إلا أنه يفصل بينهم بحر كبير من الفواصل الفكرية والنفسية ، بل أن غياب التفاهم بين المجموعتين يصل أحيانا إلى درجة الكراهية المتبادلة .

وتتميز المجموعة الأدبية فى رأى سنو ، بميل أعضائها لليمين السياسى ، وبأن أفرادها يميلون إلى التشاؤم الاجتماعى الذى وصل ببعض قممهم إلى الانضمام لصفوف الفاشيين (مثل ازرا باوند Pound وييتس Yats ووندهام لويس Lewis ووصل بالبعض إلى درجة العدمية واليأس (مثل جورج أورويل orwell) .

وكان سنو ، أثناء الحرب العالمية الثانية ، يرأس مجموعة من العلماء يكونون لجنة استشارية علمية تعاون تشرشل فى إدارة شئون الحرب . وقد أتيحت له الفرصة خلال هذه المهمة أن يعاين ويحاور عشرات الألوف من العلماء . ويقول سنو عن هؤلاء العلماء إنهم كانوا يتميزون بشىء من التفاؤل الاجتماعى والاستبشار بالمستقبل ، مما دفع بجانب كبير منهم إلى الاشتراك فى الحرب الأهلية الأسبانية ضد فرانكو ، وأن أغلبهم يميل إلى اليسار السياسى ، وأن أغلبهم لا يقرأ الأدب ، وأنهم وإن كانوا أقل تزمتا فيما يتعلق بالدين ، إلا أنهم بشكل عام أكثر تمسكا بالأخلاق من زملائهم الأدباء . كما لاحظ سنو أن هذه المجموعة (العلماء) تتركز علاقاتهم بالفنون على الموسيقى الجادة ونادرا بالفنون التشكيلية . ويقول سنو متعجبا إن المبدعين من الأدباء قد انفردوا فى غفلة من الزمان بلقب المثقفين Intellectuals ؟

وانتهى سنو إلى أن انفصام الثقافتين خسارة فادحة للبلد وأنه لابد من دمجهما معا فى ثقافة واحدة لمصلحة الجميع .

هذه خلاصة ما قاله لورد سنو فى محاضراته الرائعة ، فما علاقته بنا ؟

إن النظرة الشاملة للمثقفين فى بلادنا يتضح منها الغياب المطلق لمجموعة العلماء . فقد هجر الجانب الأكبر من علمائنا العلم والثقافة العلمية ، واتجهت القلة منهم إلى الثقافة الأدبية ، والباقى إلى ثقافة كلية .

فما هو الوضع عندنا الآن ؟

نحن نمر إذن بمأزق حضارى خطير لا خروج منه إلى المستقبل إلاّ بحقن ثقافتنا بأسرع ما يمكن وبكل الطرق بجرعات كبيرة من الثقافة العلمية حتى نصبح جديرين أن نعيش الحاضر والمستقبل .



المثقف فرنسياً

من له رؤيا فى الحياة تبعد الملل عنه
لحسبه عمله .. فهو العارف المتخصص .
فى مجال تخصصه مع رؤيا عامة لحقيقة
الحياة .

والطريق لتحقيق هذا الغرض ينبع اساسا من ثلاثة مصادر :

اولا : التعليم

فالتعليم عندنـا فى مصر يقوم بـه فى الغالب مدرس مطحون جاهـل ، يعتمد على « الحفظ » وهى كلمة تعبـر تعبيرا دقيقـا بمعناهـا الحقيقى على التخلف ، ونحن نقننها بل ونطالب أحيانا بالعودة إلى الكتاتيب لنؤكدها . ولقد كان للحفظ وظيفة هى « حفظ » التراث قبل اختراع الكتابة والمطبعـة والكومبيـوتر ولكننـا مـازلنـا حتى الآن نطلبــه من الطفـل ونشجعه ونكافئه عليه .

وبينما يشجع الطفـل اليابـانى على استعمال فكره ويدرب على الكومبيوتر ، ويتفهم الهندسة الوراثية ، فيرتقى عقله وتفكيره ، وبينما يـدرب أطفال العـالم المتحضر عـلى الفكر والحـوار والجـدل فتتسع مداركهم ويتعلمون احترام العلم والرأى الآخر ، تدرب مدارسنا اطفالنا على الجهل والجعجعـة بما لا يفهمـون وتعدهم للخروج من المدرسة إلى العالم وهم يـرددون كـالببغـاوات نصـوصـا حفظوها لا نفع منها ولا فائدة . وهكذا يتكـون احتيـاطى ضخم من أنصـاف المتعلمين الذين تدربوا على ازدراء العلم والمنهـج العلمى والمرشحـين لعمليـات الارهـاب والعنف والفـوضى والـذين يتحولون إلى وقود للاجرام وللمخدرات .

لابد أذن من ثورة فى التعليم تـرقى بأبنائنا إلى التفكير بالمنهج العلمى وإلى تفهم طبيعــة الكــون والعصر الــذى نعيشـه .

ثانيا : الإعلام

أما عن إعلامنا فحدث ولا حرج : لقد اختصرت صحافتنا القومية ما تقدمه من مادة علمية إلى ما يشبه الاعلانات عن أمجاد كاذبة وانتصارات خيالية عن « أول دواء لمـرض .. » وأكبـر عمليـة لإزالة .. إلخ وهى فى حقيقتها اعلانات مدفوعة الأجر ــ نقدا أو عينا . ويكفى أن أكبر الصحف المصرية كانت إلى عهد قريب ، تنشر باب العلم فى مربع صغير بجوار « صدق أو لا تصدق » و« بختك اليوم » .

فـإذا انتقلنـا إلى التلفـزيـون فـإن المصيبـة أفدح . فعـلاوة على مـا يبثه التلفزيون من جهل ودجل فإن ما يعرضه من بـرامـج علميــة ــ وهـو أقـل من القليل ــ هو فى حقيقة الأمر فتـات من بـرامج علميـة يعـرضهـا التلفـزيـون البريطانى أو الأمـريكى يعلق عليها فى نسخها الأصلية علمـاء خبراء فى العلم وفى التربية ، يهدون فى تعليقاتهم الذكية شبابهم إلى إحترام وحب العلم ويثيرون فيهم الفضول العلمى البناء والتساؤل الذكى . ولكن تلفزيوننا لا يتـرك حتى لهذا الفتات ما كان عليه من تعليق وإنما يترك ذلك لغـير المختصين من المعلقـين والمعلقات الذين يصبون الماء البارد على حمـاس الشباب وحبهم للعلم والمنهـج العلمى بتعليقاتهم السطحية الساذجة .

ثم يحـاول التلفزيـون أن يستبـدل الحـديث عن العلم والمنهــج العلمى بـالحديث عن التكنـولوجيـا ناسيـا أو متناسيا أن شجرة العلم الوارفة جذورها هى العلـوم الأسـاسيـة كـالطبيعـة والرياضة والأحياء وعصير حياتهـا هو المنهـج العلمى ، وثمارهـا هى العلـوم التطبيقيـة والتكنـولـوجيـا والعلـوم الإنسانية . وهكذا فإن التكنولوجيا هى ثمـرة من ثمار عـديدة للعلم لابـد قبل استيعابها من وجود جذور قوية تـوفر الغذاء الكافى لنمو الثمار المختلفة .

ثالثا : الثقافة

ولابد طبعا للهيئات الثقافية المختلفة أن تتبنى الرافد العلمى للثقافة بإصدار المجـلات المناسبـة ، ومحاربـة الجهل والدجل بـل يجب عليها أن تقـوم فيما تبدعه من وجدانيات بدفع الشباب إلى حب العلـم واحتـرام المنهـج الـعلمى وكراهية الخرافات والخزعبلات .

بهذا تقفز ثقافتنا القومية قفزة كبيرة إلى الأمـام ، وبهذا تقـوم مؤسساتنـا المختلفة بواجبهـا نحو إمـداد شبابنـا بثقافة علميـة تؤهله لـمواجهة الحـاضر والمستقبل . ■



المنهج العلمى .. كيف

مقاربة ترى أن احتياج مشروعنا الحضارى لمنتج الثورة العلمية والتقنية هو احتياج ضرورى يضعنا أمام المفارقة : نكون أو لا نكون .

رأى يرى أن طريق الخروج من التبعية الاقتصادية - السياسية لابد أن يسبقه خروج من التبعية العلمية التى هى أس البلاء .

يمنى طريف الخولى

أستاذ مساعد فلسفة العلوم ومناهج البحث بآداب القاهرة

فحين يرد المنهج العلمى مفرداً علماً بألف ولام التعريف يغدو واضحاً أن المقصود هو المنهج التجريبى . إنه منهج العلوم الإخبارية التى هى منظومة متوالية من الأبحاث المنهجة تنتج وتعيد إنتاج وتصوب وتنقح وتدقق وتعمم .. الخ المعرفة التى تضطلع بالوصف والتفسير والتنبؤ ثم السيطرة على ظواهر العالم الواقعى المعاش والمشترك بين الذوات أجمعين .. وهذا العالم الواقعى المعاش هو المعامل الأولىّ للحضارة ، ولمجرد حضور الإنسان فى هذا الكون ، لتتوالى فى إثره سائر الأبعاد والخصوصيات والآفاق الحضارية .

العلوم الإخبارية عديدة ، فروعها شتى ، مناهجها التجريبية التخصصية تعد بالمئات . ثم يأتى التصور الفلسفى العام للمنهج التجريبى ، ليقف على المعالم المحورية والثوابت البنيوية فى شتى متغيرات المناهج التجريبية ، فيعطينا الأساس العام .. أو خلاصة التجريب وفحواه فيما يعرف بالمنهج الفرضى الاستنباطى[1] ، الذى هو تجسيد لطريقة التفكير المثمرة السديدة ، للعقل حين ينطلق بمجمل طاقاته لوضع الفروض العلمية ، لكنها دون كل انطلاقات العقل ملتزمة بمعطيات الواقع ، وما تنبىء به **التجربة لتتعدل الفروض أو تقبل** أو ترفض وفقاً له .

فالتجربة اختبار للفرض ، ناقد قاسٍ لا يعرف الرحمة فى تعيينه لمواضع الخطأ والقصور ، قاضٍ حاسم ذو حكم موجب النفاذ . إنها المسئولية العسيرة أمام الواقع والوقائع والتى لا يقوى على الاضطلاع بها إلا المنهج العلمى . فهو التآزر الجميل المثمر الخصيب بين العقل والحواس ، اليد والدماغ ، الفكر والواقع ... إنه العقلانية التجريبية .

هكذا يستقى المنهج العلمى أرومته من قلب معامل العلماء ومعترك كفاحهم الضارى والنبيل ، ولكنه ينصبُّ فى قلب البناء الحضارى ، ليس البتة كتقنية خاصة بذوى الاحتراف ، بل كبلورة للتفكير المثمر الملتزم بالواقع وبالانتقال من المشكلة إلى محاولة حلها ، لتعقيل السير نحو الهدف ، للوسيلة التى امتلكها الإنسان للسيطرة على واقعه الأول المعاش ، وسبيل الظفر فى خضم عالم الواقع ومشكلاته[2] .

* * *

ومع هذا ، فحين طرح السؤال : المنهج العلمى .. كيف يفيد المشروع الحضارى ؟ تتبادر على الفور الاجابة بالثورة العلمية والتقنية[3] .

فأساس تخلفنا أننا تخلفنا عنها ، ثم عن موجاتها المتلاحقة ، وصولاً إلى الموجة العاتية المعاصرة التى أفضت إلى

يفيد المشروع الحضاري

ما بعد عصر التصنيع . إنها موجة انفجار المعلومات والسيبرنتيكا والحاسوب والأتمتة والهندسة الوراثية ... الموجة التى ابتلعت ماعداها وتقف كمسئول أول عن انتهاء الحرب الباردة . فقد كان الانقسام الى يمين ويسار تحت لواء قضية ملكية وسائل الانتاج : أتكون عامة أم خاصة ؟ ومع الثورة العلمية الأخيْرة لم يعد حجم الملكية هو المناط فى تحديد هامش الربح وفائض القيمة والاستغلال والتفاوت الطبقى .. بل المعلومات وتقانتها هى المعوّل . فاستنفد الصراع بين اليمين واليسار صلب مبرراته .

ولاشك أن الذين يختزلون إشكالية الأصالة والمعاصرة إلى مجرد الفجوة العلمية والتقنية بيننا وبين الغرب لديهم مبرراتهم[٤] ، سواء اقنعتنا أم لا ، فسوف نتفق على أن احتياج مشروعنا الحضارى للثورة العلمية والتقانية هو احتياجه لأن يكون أو لا يكون . فهى سبيلنا للخروج من انخفاض معدلات التصنيع والتنمية الزراعية ومواجهة البطالة ، والأمراض المتوطنة ، وضعف الأداء ... الخ وبالتالى الخروج من التبعية الاقتصادية والتبعية السياسية . وكلتاهما مرتهنة بالتبعية العلمية التى هى « أس » البلاء وأم الأدواء .. وبؤرة أدوائها فى أنها تجعل علاقتنا بالعلم علاقة مستهلِك (بكسر اللام) بمستهلَك (بفتح اللام) والاستهلاك مشتق من الهلاك .

فنجد عدد الجامعيين فى الوطن العربى كافياً بالنسبة لعدد المتعلمين ولمعدلات التنمية ، ولكن هذا العدد الكمى لا يوازيه عطاء علمى ملائم ، وبالتالى عطاء ثقافى كمعامل أساسى لرفع مؤشر التقدم فى المجتمع ، وربما كانت العلة البعيدة فيما عنى به بعض الباحثين من أن الدول العربية كسائر الدول النامية ، أو أغلبيتها ـ الأنظمة التعليمية السائدة فيها عبارة عن تقليد غير ناجح لأنظمة الدول المستعمرة سابقاً[٥] ، مما يجعل النظام التعليمى ، وبالتالى البحث العلمى غير مرتبط ارتباطاً عضوياً بخطط المجتمع واحتياجاته التنموية وطبائعه وخصائصه مما يؤدى بمعية ضعف التمويل ـ إلى تراكم عقيم لجهود الباحثين التى لا تخلو من الهزال بخلاف ما يتولد أصلاً عن غياب التخطيط الموجه لصالح المجتمع ، من ظهور عجز فى بعض التخصصات ، وفائض فى بعضها الآخر ، يفتح الباب لهجرة العقول والكفاءات ... وسواء أكان هذا أو سواه هو العلل البعيدة أو القريبة ، فإن المعلول أو الناتج المباشر هو أن الجامعات العربية تستهلك العلم أكثر مما تنتجه ، فتهتم بالجانب التلقينى والنقل ، أكثر مما تعنى بتكوين العقلية العلمية الخلاقة ، القادرة على التساؤل والإبداع والإضافة .

وها هنا يتقدم المنهج العلمى كطوق النجاة . فلما كان التمثل العينى للعقلية العلمية ، فإنه الطريق لخلق روح البحث والنقد والتحليل والابتكار والمبادرة الفردية ، وصولاً إلى معدل مقبول كماً وكيفاً من العطاء العلمى ، يؤدى بنا إلى مشارف الثورة العلمية والتقانية .

* * *

هذا بالطبع صحيح ، لكن لنلاحظ :ـ

أولاً : احتياجنا للثورة العلمية والتقانية مسلمة بديهية ، ودور المنهج العلمى فيها تحصيل حاصل لا جديد للمشروع الحضارى الجديد .

ثانياً : رد المنهج إلى الثورة العلمية يعنى بقاءه فى المجال الابستمولوجى دون تسخير هذا المارد الجبار فعلاً ، أو مباشرة لخدمة المشروع الحضارى الجديد .

ثالثاً : المنهج العلمى شرط ضرورى للثورة العلمية ، لكنه ليس شرطاً كافياً . فهذا عصر علم المؤسسات لا علم الأفراد . والثورة العلمية تحتاج أيضاً لتمويل ضخم وبرامج كبرى ورعاية مؤسسات الدولة وتوجيه خططها ، وتآزر هيئات البحث العلمى .. إلخ .

لهذه الاعتبارات ، بمعية ما قدمنا به

الحديث من أن المنهج العلمى تجسيد لطرائق التفكير السديدة وللعلاقة المظفرة مع الواقع ، فإن اجابتنا على السؤال : المنهج العلمى كيف يفيد المشروع الحضارى ؟ ليست بالثورة العلمية ، فهذه مسلمة نصادر عليها لننطلق منها إلى الإجابة الأشمل والأجدى .. ألا وهى . الثورة الثقافية .

إن المنهج العلمى هو البعد الغائب المفتقد حقاً فى ثقافتنا وطرائق تفكيرنا وعوائدنا وسلوكنا وسمات شخصيتنا القومية ، بل وحتى سمات شريحة الانتلجنسيا فينا . واحتياجنا لمشروع حضارى جديد هو عينة احتياجنا لثورة ثقافية جديدة تهيىء لخلق إنسان عربى جديد ، أهم مهامها توطين المنهج العلمى فى حس الجماعة بأن تزرعه فى ثقافتنا وتجذره فى التربة العربية ، لنتمرس على مواجهة الواقع الصلب العنيد الذى يتأبى علينا ونفشل فى تطويعه ، فنستورد دائماً حلولاً لمشاكله فى استنزاف للموارد وتعويق للنماء والتقدم . المطلوب الخروج بالمنهج العلمى إلى آفاق الثقافة العربية بمفهومها الانثروبولوجى إن صح التعبير ، أو الأيديولوجى - إن كان هذا التعبير أفضل ، المهم ألا يقتصر على المنظور الترانسندنتالى المتعالى للثقافة فيظل المنهج العلمى موضوعاً للحوار بين صفوة المثقفين أو أبحاث بعض المتخصصين ، بل تشريب المواطن بآفاق المنهج العلمى ليغدو أسلوبنا فى الإنشاء وفى الإدارة ، وفى التخطيط والتنمية ، وفى الإنتاج والاستهلاك .. وفى مواجهة وقائع الحياة اليومية .

وهذه مهمة منوطة بالتربية والتنشئة ووسائل الإعلام والتثقيف ، التى لازالت تطابق بين الثقافة والأدب ، وقبل كل هذا مهمة مقررات التعليم . ولنلاحظ أن «مناهج البحث» دخلت مقررات الثانوية العامة ، ولكن للأسف ليس كأسلوب للتفكير السليم لحل مشكلات الواقع بل ، فى إطار مفاهيم الاستقراء والاستنباط البالية التى عفا عليها الزمان مع مطالع القرن العشرين بانفجار النسبية والكوانتم وانتهاء عصر العلم النيوتونى وبالتالى أفول نظرته إلى المنهج التجريبى على أنه محض استقراء أو تعميم آلى للوقائع التجريبية ومعطيات الحس فيتراجع دور العقل والخيال وجرأة القوة المبدعة مع ثورة النسبية والكوانتم وسائر تطورات العلم المعاصر ، تبلورت اخيراً النظرة إلى المنهج التجريبى بوصفه فرضياً استنباطياً ، يبدأ بفرض لحل المشكلة المطروحة يبدعه العقل ابداعاً ثم يستنبط منه النتائج الجزئية التى تلزم عنه ليهبط بها إلى محكمة التجريب ..

هذه النظرة الفرضية الاستنباطية تعنى أن المنهج التجريبى هو دائماً التآزر والتفاعل والحوار المتبادل بين العقل والواقع ، إنه الأساس المكين للتعامل المثمر الموجه الملتزم مع الواقع ومشكلاته . وهو لهذا يغدو بعداً حضارياً مفيداً لأقصى الحدود .

* * *

ولا جديد بدون إزالة القديم ، أو بدون انقلاب جدلى يرفض ، وينفى الوضع القائم ، وصولاً للمركب الأشمل والأجدى ، ففى الوضع القائم فى ثقافتنا عوائق تحول بينها وبين التشرب بالمنهج العلمى كقانون العمل والسلوك . وأول واجبات الثورة الثقافية هو سلبها أو إزالتها .

فما هى هذه العوائق[6] ، وكيف يمكن سلبهاوإزالتها ؟

أولها وأخطرها وأساسها الذى يتمخض عن بقيتها هو : النظرة التغريبية للعلم ومنهجه ، فصياغته جاءت كنتاج للحضارة الغربية ، وبالتالى فإن اكتسابه يتم على حساب أصالتنا . وفقدان هويتنا القومية . وحسبنا استيراد تقنيات العلم فى استنزاف مستمر وعقيم لموارد البلاد ، حتى بدون تهيئة المناخ لاستيعاب التقنيات والتعامل الأمثل معها ، فضلاً عن تطويرها أو تكييفها لمتطلبات وظروف بيئتنا وتحديد الملائم وغير الملائم بما يتضمنه من أخطار . والواقع أن إشكالية (التكنولوجيا) أو التقانة الملائمة appropriate وغير الملائمة من أعقد الموضوعات ، وايضاً والأهم من أخصب المداخل لدراسة متتالية التخلف لا سيما التخلف الاقتصادى .[7]

ويتبع هذا العائق الثانى ، وهو : النظرة التجديفية للعلم . فقد دخل ذات مرة - أو مرات فى صراع مع الدين . وهذا العامل متسرطن فى ثقافتنا ، حتى أننا قد ننطق (العلمانية) خطأ بكسر العين ، ونضعها كضد مقابل للدينية ، ثم نستنفد الجهد فى خيار عصيب وزائف ، غير مطروح أصلاً فى ثقافتنا .

وثالثاً ، النظرة التبجيلية التعجيزية للعلم ، فهو منشط البلاد المتقدمة ، والصفوة من أذكى الأفراد وأفضلهم ، ومن عداهم لا شأن لهم بالمنهج العلمى .

ورابعاً : النظرة الترفيّه للعلم ، فهو يحتاج لتمويل واستعدادات وامكانيات ضخمة لا قبل لنا بها ، وبالتالى لا شأن لنا بآلياتها - أى المنهج ، وليتكرس همنا الثقافى فيما نستطيعه ، وما هو أكثر الحاحاً فى عالمنا .

وخامساً ، فكرة العلم النافع والعلم

غير النافع ، فليقتصر اهتمامنا على العلوم ذات التطبيقات التقانية المباشرة . التى تتحول على الفور إلى ما ينفع ويفيد ، ودع عنك العلوم البحتة أو العلوم الاساسية ، فضلاً عن الاساس الأعمق لكل هذا أى المنهج . وهذا التصور ناتج عن نظرة شائهة لمنظومة العلم ، وكأنها بضعة أشياء نأخذ منها وندع !! وليست نسقاً محكوماً بعلاقات منطقية تتبلور فى المنهج العلمى .

وأخيراً ، التصور التراكمى للعلم ، كمخزن بضائع تتزايد باستمرار . وهذه أيضاً نظرة شائهة للعلم ، غير أنها نظرة زائفة راجت ردحاً من الزمن ، فتكمن خطورتها فى أنها ترسخت إبان العصر النيوتونى ، حيث كان العلم اكتشافاً آلياً لحقائق قاطعة ، بمحض تعميمات استقرائية ، تتكامل وتتراكم يوماً بعد يوم أو يظن أنه هكذا ، فتتراجع أهمية المنهج وخطورة دور العقل خطوة أو خطوات إلى الوراء .

ويمكن ملاحظة أن هذه العوائق - ورب سواها - ماثلة فى الثقافة العربية العامة والمعتقد الشائع ، بقدر ما هى ماثلة فى أدبيات الفكر العربى المعاصر .

***

ومن أجل إزالتها ، تمهيداً لتوطين المنهج العلمى فى ثقافتنا ، يتقدم علم الاستغراب ونفى المركزية الأوربية كضرورة حضارية ملحة[8] . فعن طريقه يمكن نفى النظرة التغريبية للعلم حين نضع منجزات الحضارة الغربية داخل أطرها الأوربية ، فندرك أن المنهج التجريبى أجل صيغ وتطور وتبلور نهائياً على أيدى الغرب ، لتمثل نشأته فى حضارتهم قطيعة معرفية ونقلة محورية ، ولكن فقط بالنظر إلى طبيعة الحقبة الأوربية السابقة ، الحقبة الغربية الوسيطة التى رأت الانشغال بالمادة . عاراً وشناراً لا يدانيه إلا السقوط . وليس الأمر هكذا فى الحضارة الإسلامية ، فكانت هى حاملة لواء التجريب والبحث العلمى آنذاك . وعلى طريقة شهد شاهد من أهلهم فضلاً عن أنه من أجلّ أهليهم وأرفعهم مقاماً ، نقتبس قول برتراند رسل : «فى العصور المظلمة كان العرب هم الذين يقومون بمهمة تنفيذ التقاليد العلمية ، أما المسيحيون أمثال روجرز بيكون ، فقد اكتسبوا منهم إلى حد بعيد ما اكتسبوه من معرفة علمية ، حازتها العصور الوسطى اللاحقة . ولكن كان للعرب على أية حال المثلمة التى تناقض مثلمة الأغريق ، إذا اتصلت بحوثهم بالوقائع بدلاً من أن تتصل بالمبادىء العامة .»[9] ، أى أنهم كانوا تجريبيين أكثر مما ينبغى .

وإذا كانت الحضارة الغربية قد استغلت النقلة المحورية صوب المنهج التجريبى أروع استغلال طراً ، فليس يعنى أنهم خالقوه أو محتكروه .

ويعطينا علم مناهج البحث تأكيداً وتعميماً لهذا ، بما ينفى النظرة التبجيلية التعجيزية للعلم ، ومنهجه ، حين يخبرنا أن التجريب ليس هكذا ، وليس ترفاً كمالياً ، أو آلية خاصة بأعاظم العقول وصفوة البشر من العلماء والباحثين ؛ بل إنه لا يعدو أن يكون الصورة المتبلورة الناضجة لتعامل الكائن الحى مع بيئته .

فإذا كان كارل بوبر (١٩٠٢ - ؟) شيخ فلاسفة العلم وأهم المناطقة الميثودولوجيين الذين صاغوا المنهج العلمى التجريبى المعاصر - أى المنهج الفرضى الاستنباطى - فى واحدة من أفضل وأخصب صياغاته ، بما أسماه نظرية المحاولة والخطأ هو الذى وصل به آينشتين إلى النسبية وحل مشكلة سقوط الأثير ، تماماً كما أنه الطريقة التى تصل بها الأميبا إلى غذائها وحل مشكلة الجوع ، فيقول بوبر ، «آينشتين قد يخطىء ، تماما كما أن الأميبا قد تخطىء» .[10] .

فأى سلوك يسلكه أى كائن حى ليس إلا محاولة لحل مشكلة معينة ، ثم يستبعد من محاولة الحل الخطأ وعوامل التعثر والقصور ، وبعد حذف الخطأ يبرز موقف جديد ، وكل موقف وأى موقف يحتوى بالضرورة على مشاكل ، وفى محاولة حل إحداها يتم استبعاد الخطأ وهكذا دواليك فى متوالية مستمرة باستمرار الحياة والنشوء والتطور وتلقى تجسيدها فى مقولة التقدم ، وخصوصاً التقدم المعرفى ، ثم التقدم العلمى على أخص الخصوص . فيقول بوبر : «منهج العلم هو المنهج النقدى ، منهج المحاولة والخطأ ، منهج اقتراح الفروض الجريئة وتعريضها لأعنف نقد ممكن كيما نتبين مواطن الخطأ فيها»[11]

هكذا نخلص إلى أن المنهج العلمى فعالية مفطورة فى صلب العقل البشرى من حيث هو عقل ، ومن حق ومن واجب البشر أجمعين - ليس الغرب فحسب - تسخيره واستغلاله فى كل جزئية من جزئيات الواقع .

ثم يتقدم تاريخ العلم ليخبرنا بدور العرب فى خلق فصول من قصته ، ودوره فى خلق فصول من قصتهم ، حيث لم يدخل العلم أبداً فى صراع مع الدين ، لندرك أن المواجهة بين العلمانية والدينية من خصوصيات الحضارة الغربية ، أما ثوابت الحضارة العربية

فليست تحمل مبرراً للنظرة التجديفية للعلم .

وباستئناف المسير مع تاريخ العلم ، يمكن تبديد النظرات الشائهة والزائفة للعلم كمخزن بضائع يحوى النافع وغير النافع ، ولا سيما بالوصول إلى ثورة العلم المعاصر ثورة النسبية والكمومية وانهيار العالم النيوتوني الحتمى الميكانيكى ، فندرك أن العلم ليس البتة تراكما ، بل هو تقدم متوال وتغير مستمر ، إنه فعالية نامية باستمرار ، والمناط فى الوقوف على جوهر هذه الفعالية وآيتها وسرها ... على المنهج .

على هذه الخطوط العريضة . وبهدى من أصول علم الاستغراب تتكاتف بحوثنا فى فلسفة العلم ومنهجه وتاريخه لنفى تلك العوائق - وأولها النظرة التغريبية للعلم ، التى تحول بيننا وبين التشرب بالمنهج العلمى .

إن المنهج العلمى ، وهو التمثيل العينى لما يعرف بالعقلية العلمية ، يحوى بين شطآنه القيم المنشودة فى مشروعنا الحضارى ، من قبيل التخطيط والتفكير الملتزم والإبداع ، والتنافس لحل المشاكل فى تعددية الرأى والرأى الآخر ، ثم الالتجاء إلى محك الواقع المشترك بين الذوات أجمعين للفصل بين المتنافسين . والأهم من كل هذا ، البحث الدؤوب عن الأخطاء والقصورات الكائنة فى كل محاولة إنسانية ، والمجال المفتوح دوماً للمحاولة أو النظرية الأقدر والأجدر والتقدم الأعلى ... وبالتالى الاحتمالية والنسباوية Relativism ، فلا شىء مطلق أو يقينى ، وليس ثمة حقيقة نهائية لا يحيد عنها إلا المارقون . أو تتخذ مبرراً لكبح انطلاق العقول والسيطرة وفرض الوصاية على البشر .

ولنتأمل معاً ملياً قول فايل Weyl الذى يمكن وضعه شعاراً لفعالية المنهج والبحث العلمى المستمر المنطلق دوماً من كل إجابة يصلها إلى تساؤلات أبعد ، بغير أن يسلم البتة بحقيقة نهائية يركن إليها : « كل حقيقة مطلقة ذاتية ، وكل حقيقة موضوعية نسبية » .

الهوامش :

(١) ثمة توضيح أكثر فى مناقشة لايجابيات وفعاليات للمنهج الفرضى الاستنباطى ، حيث أجبنا على السؤال هل المنهج العلمى وحدة أم تنوع ؟ انظر كتابنا: مشكلة العلوم الإنسانية : تقنينها وإمكانية حلها ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٠ . ص ص ١٧٤ : ١٧٦ .

(٢) انظر : « زماننا زمان المنهج العلمى » ، فى بحثنا : المنهج العلمى فى فلسفة زكى نجيب محمود ، دراسة منشورة بمجلة المنتدى ، دبى ، مايو ١٩٩١ . ص ص ٢٧ : ٣٣ .

(٣) انظر : « الثورة العلمية » فى : د. عبد الله العروى ، ثقافتنا فى ضوء التاريخ ، دار التنوير ، الدار البيضاء ، ط ١ سنة ١٩٨٣ .

(٤) طبقاً لتصنيف طيب تيزيني البارع لمواقف الاتجاه اللاتاريخى من التراث ، أى الذى ينظر إلى التراث ككل متشيىء ومتعين صارفاً النظر عن ملابسات نشأته وظروف تناميه ، وبالتالى إمكانيات تطوره ، قد يبدو أن اختزال إشكالية الأصالة والمعاصرة إلى الفجوة العلمية والتقانية بيننا وبين الغرب - هذا الاختزال كائن أساساً فى موقف المعاصرة الذى أسماه تيزينى بالعدمية التراثية التى تريد نفى التراث وإلغاءه إلغاء - كمدرسة اسماعيل مظهر وشلبى شميل وسلامة موسى . وعلى الرغم من أن زكى نجيب محمود لا يندرج فى موقف العدمية التراثية بل وضعه تيزينى فى موقف النزعة التلفيقية بين التراث والعلمية المعاصرة (انظر : د. طيب تيزينى ، من التراث إلى الثورة ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط ١ ، يونيو ١٩٧٦) فإنه - أى الدكتور زكى نجيب من أقوى المعبرين عن هذه النظرية الاختزالية .

وبصورة أكثر تمركزاً وتمحوراً حول موضوع هذه الورقة ، انظر « ينقصنا منهج العلم » فى : د. زكى نجيب محمود ، أفكار ومواقف ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٣ . ص ص ٢٠٨ : ٢١١ .

(٥) د. انطونيوس كرم ، العرب أمام تحديات التكنولوجيا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٥٩ ، نوفمبر ١٩٨٢ . ص ١٥٢ .

(٦) انظر وقارن عوائق إبداع العلم والتكنولوجيا ومعايشته إيهما فى :

د. سالم يقوت ، التجديد العلمى ومأزق التبعية ، دراسة منشورة بمجلة الوحدة ، الرباط ، العدد ٩٢ . مايو ١٩٩٢ . ص ٣٥ وما بعدها .

و : د. عبد الباقى كرار ، نحو منظومة بحثية بديلة ، الوحدة ، العدد ٨٥ ، اكتوبر ١٩٩١ . ص ٨٩ وما بعدها .

(٧) انظر المشاكل المترتبة على نقل التكنولوجيا غير الملائمة فى :

د. انطونيوس كرم ، العرب أمام تحديات التكنولوجيا ، ص ٨٦ ومابعدها .

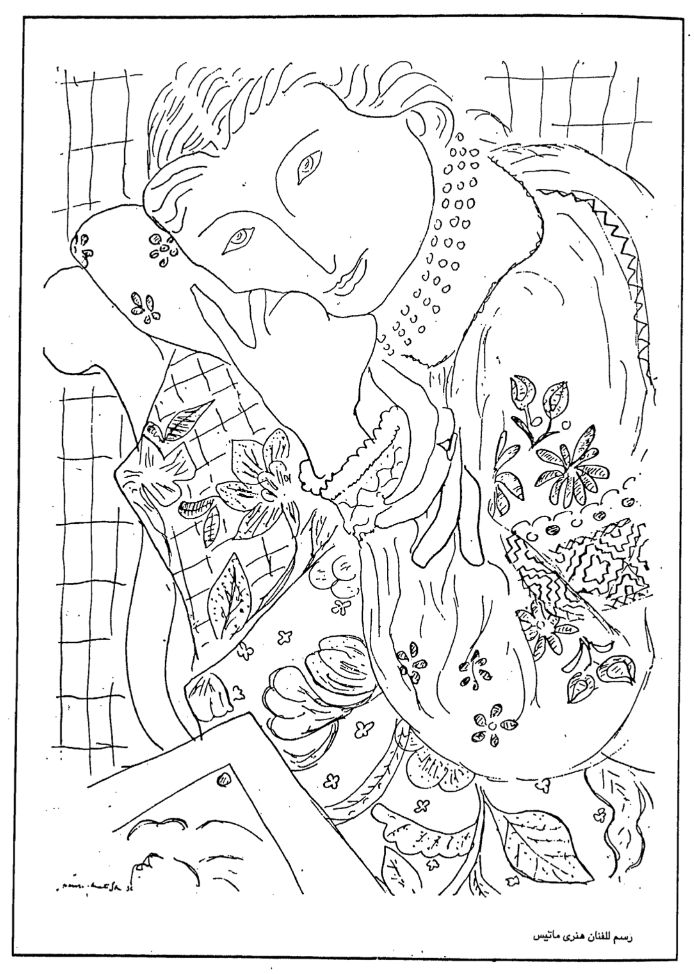
(٨) راجع : د. حسن حنفى ، مقدمة فى علم الاستغراب ، الدار الفنية ، القاهرة ، ١٩٩١ .

(٩) Berrand Russell, The Scientific outcook, George Alan & unmin, London, 1934. p. 21-22.

(١٠) karl Popper, objective Knowledge: An Evolutionary Approach. Clarendon Press, Oxford, 1977. p. 265.

(١١) karl Popper, logic of scientific Discovery, Hutchinson, London, 1976. p. 54.

ولمزيد من التفصيل ، قارن كتابنا : فلسفة كارل بوبر : منهج العلم .. منطق العلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ . ص ٩٨ ومابعدها ، وص ١٦٩ .



رسم للفنان هنرى ماتيس

العلم بين اللامعقول والمنطقية الصارمة

استعراض نقدى لآراء عشرين كاتبا فرنسيا أجابوا عن السؤال : هل يعرّض العلم الإنسان للخطر ؟

تحذير من أن تطبيقات العلم إذا لم تتجه إلى الأغلبية فإنها ستؤدى إلى ردود فعل غير منطقية ، وأن مستقبل العلم بحاجة إلى عقل متزن مدرك لحدوده .

روجيه ليجار

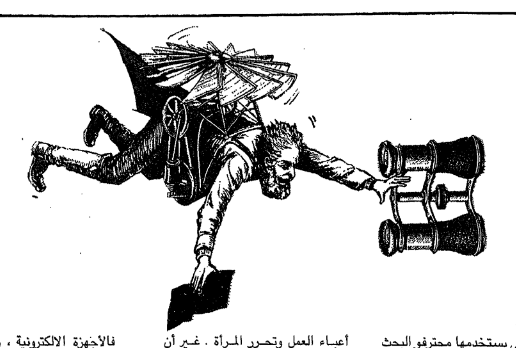
رئيس مدينة العلوم والصناعة ـ فرنسا

ترجمة : كاميليا صبحى

فأيعرّض العلم الإنسان للخطر ؟ سؤال يطرحه باب « وجهة نظر » بجريدة « لوموند الدبلوماسى » ويحاول الإجابة عليه عشرون كاتباً ، من بينهم جاك تيتار الذى يحذرنا من فساد المثل التى يقوم عليها البحث العلمى ، أما إينياسى ساش فيطرح تساؤلاً حول كيفية عقد مصالحة وتوافق بين البيئة من جانب والنمو والإزدهار من جانب آخر ويحاول رينيه لونوار ، من ناحيته ، إيجاد تعريف حول ماهية العلم عند الأفراد فى هذا الزمان ، وكذلك يدعو ديكاردو بتريللا ، إلى صياغة عقد أو إتفاقية عالمية . وأخيراً ، يتحدث محمد لا ربى بوجيرى عن العالم الثالث ، ضحية تجارة المبيدات .

العلم ، وجه معنوى يطل علينا من زمن يجرى بسرعة فائقة ، يدور حوله أحياناً جدل يتسم بالعقلانية تارة وبالهذيان تارة ، وتدور حوله مناقشات عديدة تارة أخرى . ولكن ما هى حقيقة العلم الذى نسعى إليه لنجعله فى خدمة هواجسنا ورغباتنا وإيديولوجياتنا وأحلامنا بل والكوابيس التى تؤرقنا فلقد تطور العلم أو بمعنى آخر ، البحث العلمى ، منذ أن تحددت أبعاد ما يطمع إليه خلال القرن السابع عشر ، فى أوروبا ، وهو معرفة الحقيقة ، وكذلك تحدد منهجه المتمثل فى وضع الافتراضات ، وإجراء التجارب والقياس ، وتحرى الدقة وأن يكون ثمة جدل وتساؤلات دائمة حول العلم ذاته . ومن ناحية أخرى ، تحددت هوية العلم على الصعيد الاجتماعى ، فما هو إلا هاو مستنير لا علاقة له بالسلطة . ولقد كانت تطبيقات العلم محدودة وكان أمام تقنياته ردح من الزمان قبل أن يتقدم . أما عن طريقة نشر العلم فى تلك المرحلة ، فقد كانت من خلال تلقينه لأعداد صغيرة من الناس ، وعن طريق دوائر المعارف ومتاحف المقتنيات الأولى ، ولا ريب أن البحث العلمى المعاصر لم يزل محتفظاً ببعض ملامحه القديمة ، بيد أنها شهدت تحولات عميقة ، خاصة مع بداية القرن العشرين .

أما اليوم ، فالعلم أشبه بآلة ضخمة ، مصنوعة من فخر الذكاء البشرى ، تنتج أطناناً من المعرفة شديدة التطور والتخصص والتعقيد حتى إنه ليصعب على العلماء ، من ذات التخصص إدراكها ، أما بالنسبة



للأجهزة التى يستخدمها محترفو البحث العلمى ، فإنها تزداد ضخامة وتعقيداً وإتقاناً يوماً عن يوم . وغدت باهظة التكاليف ، فمن دواسة البنزين إلى الأقمار الصناعية والمفاعلات النووية وأشعة الليزر والشاشات والمجاهر ذات المقدرة العالية .

غير أن كل تلك الاختراعات ليست فى متناول الفقراء ، إلا فى حالات نادرة حينما تسمح لهم بعض الوكالات والمؤسسات الدولية باستخدامها شريطة أن يتمكنوا من تحمل تكاليف السفر والانتقال إليها .

ويشرح روبير على براك دى لابيريار الموقف فيقول : إن البحث العلمى ما هو إلا ضحية للإفلاس الإفريقى .

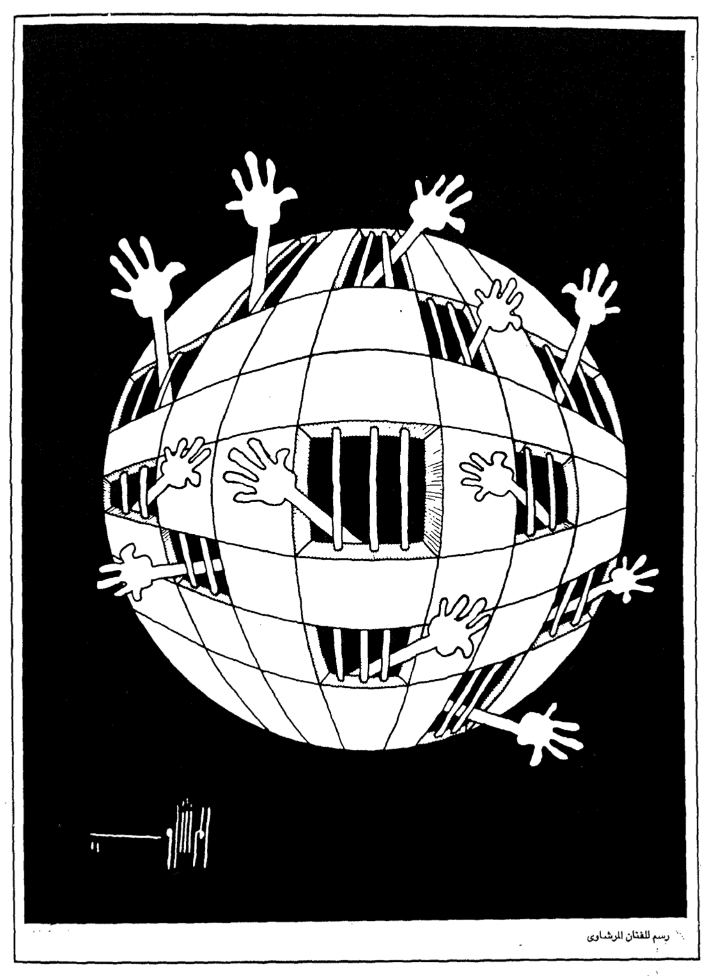
ومن ناحيه أخرى فإن تلك الآلة الضخمة قادرة على تحقيق ما هو أفضل ، إذ إنها تحملنا إلى ذروة المعرفة بالمادة ، والكون والحياة ، فالعلم قادر على إبهارنا وعلى أن يجعلنا نتقد حماساً كى ننهل من المعرفة . فهو يجدد نظرتنا للعالم ، ويثرى قدراتنا على الحكم على الأشياء ، وينمى عقليتنا النقدية عندما يصل إلى تطبيقات تكشف لنا مبكراً عن الأمراض ، وتطيل العمر وتخفف من أعباء العمل وتحرر المرأة . غير أن التقدم ، شأنه فى ذلك شأن جميع المؤسسات الإنسانية . فبالعلم ، تمتلىء ترسانات الحرب التكنولوجية ويصل بصناعة آلاتها إلى مراحل متطورة ودقيقة . وهو أيضا يعمق الفجوة بين الأقوياء والضعفاء بعدم تشجيعه للتقدم الإنسانى الذى من شأنه تحرير الفقراء كما يقول جاك ديكورنوا . إذ إن العلم يقلل من فرص العمل بأسرع كثيراً مما يتيحها من خلال « إحداثه خللاً » بين حجم السلع والخدمات المتاحة والتمويل اللازم لانتاجها على حد قول بيرنير كاسان . ويرى برنار إيدلمان أنه على الرغم من المظهر التحررى للعلم ، إلا أن باستطاعته أن يجعل أى إنسان لديه القابلية لأن يصبح مادة أولية تتشكل حسب الظروف وتدر دخلاً ، خاضعاً للمال والطغيان . ذلك أنه باختصار للعلم صفات الإنسان .

وبعد أن استعرضنا فى عجالة وعود ومخاطر العلم ، يجدر بنا الآن أن نتناول بالحديث العلوم التقنية ، فقد أصبح بالفعل بين العلوم والتقنيات رابطة مشتركة ، راسخة ، قوية ، بل وممتدة فيما يبدو .

فالأجهزة الالكترونية ، والكومبيوتر والطاقة النووية ، والسلالات الجديدة من المواد ، والتقنيات الحديثة المتعلقة بأمور الحياة ، كل تلك التطبيقات التى تنظم حياتنا الجماعية ومهننا اتخذت من البحث العلمى سيداً محظياً لديها وحين نشير إلى مخاطر العلم فلا سبيل لنا إلا أن نرجعها إلى ذلك التزاوج الخلاق الرائع بل والمروّع أيضاً بين البحث العلمى وتطبيقاته .

ولكن حذار من أن نرمى المولود مع مياه الغسيل بحجه أن تلك المياه آخذة فى التلوث ! فالعلم بحاجة ماسة إلى البحث العلمى وإلى المعلومات التى يكتسبها وهو بحاجة إلى منهجه وتطبيقاته التقنية شريطة أن نوجه هذه التطبيقات لاحتياجات الأغلبية على أن نتحكم فى تلك الاختيارات الملحة . فمستقبل العلم لن يكون فى ردود أفعال غير منطقية ، ولا فى عقلانية خالصة ، صارمة .

مستقبل العلم بحاجة إلى عقل متزن مدرك لحدوده كل الإدراك . قد يكون فى هذا الأسلوب الأمثل للنظر إلى العلم ، الذى اجتمع لأجله الكتّاب بدعوة من جريدة « لوموند الدبيلوماسى » من أجل تقديم أسهامات مفيدة وفعالة ■



رسم للفنان المرشاوى



مستقبل الماركسية فى مصر

تحليل لقسمات الحركة الشيوعية المصرية منذ نشأت وحتى الآن .

أجتهاد يرى أن إستشفاف المستقبل لابد أن ينطلق من معطيات هذا التاريخ (الماضى) ووقائع الحاضر .

محمد سيد أحمد

المفكر الإستراتيجى المعروف ، والكاتب فى الأهرام وصاحب « بعد أن تسكت المدافع » و« مستقبل النظام الحزبى فى مصر » و« نحن والمعاهدة » .

فى أعتقد أنه لا مناص من البدء بـ « تحفظ منهجى » يتعلق بأية مناقشة عن مستقبل الماركسية عموما ، وليس عن مستقبلها فى مصر بالذات ، هو أنه لم يعد لكلمة « الماركسية » معنى محدد !.. فلقد تعددت مدارس الماركسية وتنوعت . ولم يعد هناك أساس للقول بأن هناك ماركسية « سوفيتية » ، أو « صينية » . أو « جيفارية » ، إلخ .. لاختفاء الأطراف التى شكلت مرتكزات هذه المدارس المختلفة . ومن هنا فلم يعد للماركسية قوام عام معتمد . إن هناك « تعاليم » ماركس . وإن هناك « الفكر الماركسى » و « النهج الماركسى » ، وإن هناك « تراثا » منسوبا إلى « الماركسية » ، وتأثير « الماركسية » فى تقرير معالم الوعى والوجدان المعاصرين .. ولكن تظل هذه مفهومات عامة ، وهى مفهومات لا تصلح لإعطاء إجابات محددة على سؤال عن مستقبل الماركسية فى مصر .

وعندما نتحدث عن مستقبل الماركسية فى مصر ، فأننا لا نتحدث عن عموميات ، بل عن خصوصيات . إننا نتحدث عن خصوصية مصر ، وعن نوعية محددة من الماركسية نشأت فى مصر ، فى ظروف تاريخية محددة ، ومدى احتمال أن يكون لها مستقبل ، وبتعبير أكثر دقة ، أن يكون لها دور فى المستقبل . وعندما نتحدث عن المستقبل ، فإننا نعنى مستقبلا منظورا ، وارد أن نتنبأ ببعض معالمه . وربما نعنى تحديدا مشارف القرن القادم والعقود الأولى فيه .

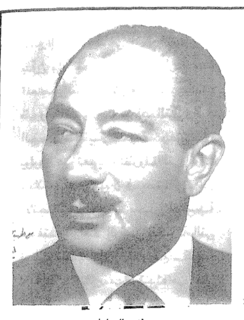
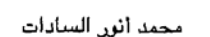
ماركسية جيل الأربعينيات

وإذا ما انتقلنا إلى « موضوع » البحث ينبغى - بادىء ذى بدء - أن

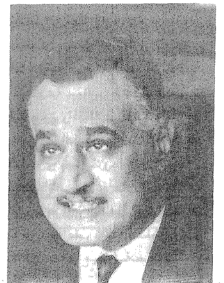
نشير إلى بديهية هى أنه « لا ماركسية بدون ماركسيين » .. فإن تاريخ مصر المعاصر تميز بأن الأربعينيات ، وبالذات ظروف مصر فى السنوات التى اعقبت الحرب العالمية الثانية ، وحتى ثورة يوليو ، هى تحديدا الظروف التى افرزت جيلا من الماركسيين فى مصر . وقد حل الاتجاه « القومى » محل الماركسية بصفته الرافد الرئيسى للحركة التى نسبت نفسها إلى « الثورة » ـ كنهج لعملية « التغيير » ـ ابتداء من عام ١٩٥٢ . وهناك من يقولون بأن « التيار الدينى » اصبح الأكثر قدرة على التعبير عن أسباب « الرفض » ابتداء من السبعينيات . فلقد أثبت تصدى « الجهاد الاسلامى » لعملية اغتيال السادات عام ١٩٨١ أنه قد اصبح الاتجاه الذى أضحى يباشر أكثر الأساليب « راديكالية » فى مناهضة السلطة والنظام . ولم تكن اتجاهات المعارضة الأخرى ، بما فى ذلك الإتجاه الماركسى ، الممثل وقتذاك أساسا فى التجمع ، قادرة على مجاراته ، كما أنها لم تكن راغبة فى أن تعبر عن أسباب « الرفض » بأسلوب « الأرهاب » ، علما بأن التجمع قد بادر قبل غيره فى رفض كامب ديفيد ، واستنكار رحلة السادات إلى القدس ، وإدانة المعاهدة مع إسرائيل ..

وارد إذن القول بأن زاد الماركسية فى مصر إنما هو جيل الماركسيين الذين التحقوا بالحركة فى الأربعينيات . وقد نجح عبد الناصر بإنجازاته الثورية فى أن يحرم الحركة الماركسية من زاد جديد . فلقد استمرت الحركة الماركسية مستندة أساسا إلى كوادرها الذين نشأوا فى الأربعينيات . وللحيلولة دون نمو الحركة ، ولمنع أن يثريها دم جديد ، لم يتردد عبد الناصر فى إعمال الروادع والحوافز معا . الروادع عن طريق الاصرار على استمرار تجريم الشيوعية ، وحبس أعضاء المنظمات الشيوعية ، وتعريضهم للتعذيب فى السجون والمعتقلات . والحوافز عن طريق أشراك الماركسيين فى كيان النظام الناصرى بعد خروجهم من السجن ، بشرط قبولهم حل التنظيمات الشيوعية .. ثم ذهب السادات إلى ما هو أبعد عقب توليه السلطة، وإثر نشوب صراع سلطة حاد داخل المؤسسة الحاكمة ذاتها . فلقد استعان ببعض الماركسيين فى مراكز عليا للدولة ، بل وكأعضاء فى الوزارة ، ثم أبعدهم فى مرحلة لاحقة ، مع إجازة قيام حزب معارض « لليسار المصرى » .. بل قيل إن السادات أراد أن يكون حزب اليسار المعارض حزبا ماركسيا محضا ! ذلك بأمل أن يكون هذا الحزب « قطبا طاردا » للقوى التى تقف إلى يسار الحكومة ، وبالذات القوى الناصرية (والقومية عموما) . وكى ييسر للدولة عملية استيعاب هذه القوى ، من منطلق أنه يتعذر عليها قبول « قيادة شيوعية » ! .. غير أن زيارة السادات للقدس ، والاتفاقات التى أبرمها مع اسرائيل ، قد أثارت استنكار قوى عديدة بالشارع السياسى المصرى . وكان حزب اليسار أول من تصدى بالرفض للزيارة أولا ، ثم للاتفاقات . فأصبح فى نظر قوى معارضة عديدة « قطب جذب » لا « قطب طرد » وتيسيرا لهذه العملية . حرص حزب اليسار على « تحجيم » فصيله الماركسى ، وإعلاء شأن الفصائل الأخرى التى انجذبت نحوه بفضل معارضته المنتظمة ، ومنذ البداية ، للصلح المنفرد مع اسرائيل . وهكذا نشأ ما عرف بـ « صيغة التجمع » ، المنطلقة من فكرة إنشاء حزب يجمع حول برنامج واحد العديد من فصائل اليسار ذات الأصول الأيديولوجية المختلفة .

هكذا استطاع حزب التجمع أن يطيل من عمر الحركة الماركسية فى مصر ، وأن يكفل لها وجوداً فى إطار شرعية النظام ، رغم كل تعثرات هذه الحركة ابتداء من بداية الخمسينيات فى توسيع دائرة نشاطها بزاد جديد من الكوادر .. صحيح أن حركة الطلاب فى نهاية الستينيات (عقب هزيمة ١٩٦٧ ، وبالذات فى عام ١٩٦٨ الذى شهد حركة طلابية عارمة فى مواقع عالمية عديدة ، ولو لأسباب لم تكن فى كل المواقع واحدة) قد أوجدت جيلا جديدا من الشباب أراد أن ينسب نفسه إلى الماركسية ، ولكن من منطلق إدانة الجيل السابق ، واعتباره قد سلم نفسه للسطلة ، وفقد بالتبعية كل مصداقية ، وأن مجلة « الطليعة » التى ضمت فى إطار مؤسسة « الأهرام » أبرز كتاب ومفكرى الجيل السابق ـ إنما أصبحت أداة عبد الناصر لاحتواء الماركسية . ومن المؤكد أن عبد الناصر ، وقد ضمن ولاء الماركسيين بعد حل تنظيماتهم ، إنما أراد الاستعانة برؤيتهم ، تطبيقا لشعار آمن به ، وجاهر به لبعض المقربين إليه ، وهو أن الماركسية كفيلة بأن تكون « عنصر تصحيح وإثراء » ، أى « تصحيح » ما قد تحمله رؤيته « القومية » من أوجه قصور . و « إثراؤها » بزاد رؤية تقوم على « الأممية » . ولكن العبارة حملت أيضا بشكل ضمنى معنى أن الماركسية ليست ، ولن يسمح لها بأن تكون ، « عنصر قيادة » ! .. بيد أن جيل الستينيات ، على حدة انتقاداته للجيل السابق ، قد فشل فى أن يحمل الراية

محمد أنور السادات



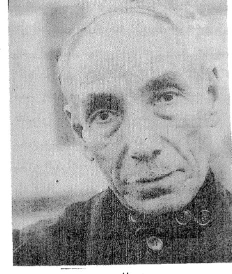
جمال عبد الناصر



الملك فاروق



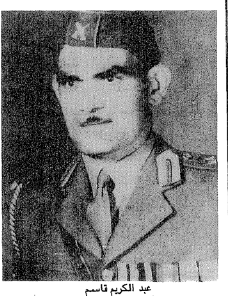
ماركس



عزيز المصرى



خروشوف



عبد الكريم قاسم

بديلا عنه . فلقد عجز تماما عن توحيد صفوفه ، وعن تحاشى التشرذم ، وأن يكفل لنفسه قواما عاما ، فكريا أو تنظيميا ، يتسم بالاستمرارية . بل إن أكثر وجوهه صخبا لم تصمد لمغريات « الانفتاح » ، وسرعان ما هجر العديد منها الماركسية كلية !

الشيء المؤكد ، على أى الأحوال ، هو أن الجيلين ، جيل الأربعينيات وجيل الستينيات سوف يكونان قد زالا تماما عند مشارف القرن القادم ، ولو لاعتبار بيولوجى محض هو تجاوز هذا التاريخ سن رحيلهما ! فهل من مرتكز للماركسية فى مصر إثر غيابهما ؟ ومع غياب الاتحاد السوفيتى ؟ فضلا عن اختفاء الماركسية كأيديولوجية ذات قسمات محددة على الصعيد العالمى ؟ هل من معنى للسؤال الذى طرحناه منذ البداية ؟ هل من مستقبل لحركة فى مصر تنسب نفسها إلى الماركسية ، فى مثل هذه الملابسات ؟

اليهود والحركة الماركسية المصرية

أعملنا مقياسا « كميا » فى الحكم على مستقبل الحركة الماركسية، هو أن الحركة وارد « انقراضها » ، ولو بسبب اختفائها بعد سنوات معدودة لأسباب تتعلق « بالكم » . ولا شك أن الاعتبارات « الكمية » لا يمكن إسقاطها من الحساب ، ولو لمجرد أنه يتعذر تصور وجود حركة ماركسية مستقبلا مع انكماش عدد الماركسيين إلى الصفر ! ولكن الاعتبارات « الكيفية » هى دائما الأهم ، والسؤال الأساسى هو : لماذا عجزت الحركة الماركسية فى مصر عن تجديد نفسها ، رغم كل ما عرف عن كوادرها من تفان ومن استعداد للتضحية ، ورغم كل ما تحملوه من أجل « القضية » ؟ لماذا عجزت الحركة عن تجنيد عناصر جديدة مع كل منعطف فى تاريخ مصر المعاصر ، يكفل لها التجدد والاستمرارية ؟

جدير بنا فى هذا الصدد أن نلتفت إلى حقيقة أن الحركة الشيوعية فى مصر لم يكن لها وجود دائم منذ أن كان من الممكن أن توجد ، أى منذ أن وجدت أحزاب شيوعية أسست كفروع محلية « للدولية الشيوعية » (الكومنترن) إثر انشائها على يد لينين عام ١٩١٩ فى أعقاب انتصار الثورة البلشفية .. فلقد أُسِّس « حزب شيوعى مصرى » فى بداية العشرينيات . ولكن حكومة الوفد تحت رئاسة سعد زغلول نجحت فى استئصال كل وجود لهذا الحزب عقب نهوضه بدور ملموس فى إضرابات عمالية بالاسكندرية عام ١٩٢٤ . ومنذ ذاك الوقت ، اقتصر النشاط الماركسى داخل مصر على نشاط بعض الخلايا الشيوعية التى تبعت أحزابا شيوعية أجنبية ، كالحزب الايطالى أو اليونانى . وكان هذا النشاط مقصورا على الجالية الايطالية أو اليونانية ، ولخدمة نشاط هذين الحزبين داخل وطنهما الأصلى فقط . إذ كان محظورا على هذه الخلايا أن يكون لها اى نشاط « مصرى » .. حتى أقدم عدد من المثقفين ، جمعتهم صفة أنهم ينتمون إلى الطبقة الوسطى ، ومعظمهم من الجالية اليهودية ، على إنشاء عدد من المنظمات الشيوعية فى مصر عقب اندلاع الحرب العالمية الثانية ، وبالذات عام ١٩٤٢ .

وجدير بنا أن نمعن النظر فى مفارقة أن يكون أغلب مؤسسى الحركة الماركسية المصرية يهودا . قد تكون إشكالية ذات طابع سوسيولوجى . ولكنها لن تخلو من آثار سياسية ، بل وعقائدية . ذلك انها تطرح سؤالا محوريا هو : إلى أى حد عبرت الحركة الماركسية المصرية ـ وقد كان لمثقفين يهود دور أساسى فى تأسيسها ـ عن مشاكل حكمتها فى المقام الأول « هوية » مؤسسى الحركة « اليهودية » .. وهل عبرت هذه الحركة ، فى التحليل الأخير ، عن « الطبقة العاملة المصرية » ، ونضالها وتطلعاتها ؟

وبادىء ذى بدء ، أريد أن أؤكد أننى لست من أنصار « التفسير التآمرى للتاريخ » . ولا أزعم إطلاقا أن هؤلاء اليهود قد انطلقوا ، على أى نحو ، من موقع تآمرى . بل أزعم ، وهذه شهادة أؤسسها على تجربتى الشخصية مع العديد منهم ، أن حسن نيتهم (أو على الأقل ، حسن نية غالبيتهم) ليس موضوعا يحتمل الجدال . وقد اثبت الكثير منهم تفانيا لا يقل عن تفانى غيرهم من الكوادر . ولكن القضية ، كما قلت ، قضية سوسيولوجية ، تتعلق بالهوية ، ولابد أن تسفر عن سلوك يلبى مقاصد قد لا تكون واعية تماما لدى مزاولى هذا السلوك أنفسهم ! وعلى أى الأحوال فانها ، كما قلت ، قضية جديرة بالبحث المتمعن ، خاصة فى عصر قد انتعشت فيه المشاكل المتعلقة « بالهوية » فى كل مكان على نحو مثير .

فلقد ترتب على غياب البعد الماركسى / الشيوعى / الأممى عن الحياة السياسية المصرية ابتداء من عام ١٩٢٤ وحتى بداية الحرب العالمية الثانية ـ كما أسلفنا ذكره ـ أن الحركة الوطنية المصرية قد ووجهت عام ١٩٣٦ باختبار عسير ، عندما أبرم الوفد معاهدة مع بريطانيا ، درءا لخطر الفاشية الايطالية والنازية الألمانية الصاعدتين . هذا على أى الأحوال ،

مستقبل الماركسية فى مصر

كان مبرر الوفد فى توقيع المعاهدة . ولكن ترتب على إبرامها أن القطاعات الأكثر راديكالية للحركة الوطنية (بتشجيع من رواد أوائل للحركة القومية ، مثل عزيز المصرى) قد قررت مخاطبة ود المانيا ، من منطلق أن الوفد قد تخلى عن رسالته الوطنية ، وهادن الاستعمار ، وأن « عدو عدوى » لابد أن يكون « صديقى » .

وبعد سنوات معدودة ، اندلعت الحرب العالمية الثانية . ووصلت قوات روميل عام ١٩٤٢ إلى مشارف الاسكندرية . وقامت مظاهرة لتهتف : « إلى الأمام ، يا روميل ! » ولا شك أن المزاج العام فى الشارع المصرى وقتذاك كان مدعاة لانزعاج بريطانيا . فلقد فرضت على الملك فاروق إعادة الوفد إلى الحكم يوم ٤ فبراير . وكان لابد أن يتسع القلق ليشمل جاليات عديدة مقيمة فى مصر ، بالذات الجالية اليهودية ، أكثر هذه الجاليات ادراكا لمخاطر احتلال المانيا النازية لمصر ، فى ضوء ما كان معلوما عن اضطهاد النازيين لليهود

والجدير بالملاحظة أن الأيديولوجية الشيوعية كانت الوحيدة الكفيلة بتنبيه الحركة الوطنية المصرية إلى أنها لا تملك أن تفترض أن « عدوعدوى هو بالضرورة صديقى بل أنه قد يكون عدوا ألد » ، وأن النازية الألمانية يتعين النظر اليها على أنها أبشع اشكال الامبريالية على الاطلاق . لقد كانت الشيوعية هى الايديولوجية الوحيدة الكفيلة بتوفير حماية للجالية اليهودية فى مصر وقتذاك ، فى وجه الخطر النازى . ومن هنا وجاهة التساؤل : هل كان الدافع الدفين ، غير المعلن (ربما حتى لأنفسهم) ، لإقدام مثقفين يهود من الطبقة الوسطى على تأسيس حركة شيوعية مصرية فى بداية الأربعينيات ، هو لحماية هويتهم اليهودية فى المقام الأول ، لا لإطلاق حركة تستهدف تحرير الطبقة العاملة ؟ ..

ربما بدا السؤال « أكاديميا » وقت تأسيس هذه المنظمات ، ذلك أن العمل من أجل إنقاذ أية فئة من الاضطهاد النازى ، وطبيعى أن يشمل ذلك فئة اليهود ، لم يكن هدفا يتعارض قط مع أهداف التحرير عموما ، وحركات التحرير التى يتبناها حزب ينسب نفسه إلى الطبقة العاملة بالذات ، ذلك أن مفهوم الماركسية لتحرير الطبقة العاملة هو مفهوم ينطلق من فكرة أن نضالها من أجل تحرير نفسها يحمل فى طياته تحرير المجتمع ككل من مختلف صور الاضطهاد .. ولكن السؤال أصبح حساسا ، بل وحيويا فى مرحلة لا حقة عندما ووجهت الحركة الوطنية المصرية ، بل والحركة القومية العربية ، بإنشاء اسرائيل عام ١٩٤٨ فهل كان من الممكن النظر إلى حركة انشئت فى مصر ، وتحيطها الشبهات أنها قد أسست لحماية اليهود ، على أنها كفيلة بمواجهة إسرائيل وهى الدولة التى جرى تبرير تأسيسها بأنه لحماية اليهود تحديداً ؟ ! .. بل وليس حمايتهم بشكل مجرد وحسب وإنما على نحو أفضى إلى صدام عنيف مع مكونين أساسيين لحركة تحرير الشعوب العربية : البعد « القومى » عموما فى المقام الأول ؛ فضلا عن البعد « الوطنى » الخاص لدى كل دولة عربية على حدة . وهذا بالبداهة كان يشمل مصر .

إن حركة ماركسية تشوبها مثل هذه الالتباسات « عند المنبع » كانت لابد أن تجد صعوبة فى التخلص منها كلية فى المراحل اللاحقة ، بوجه خاص إذا ما تحاشت التعرض لما سبق وتناولناه صراحة . وهو موضوع كان على اى الأحوال شائكا ، لما كان ينطوى عليه من محاذير ، خاصة من منظور ماركسى يحرص على تجنب الوقوع فى شرك « العنصرية » ، و « العداء للسامية » ، وبالذات فى مناخ عام تعاظم فيه شأن النزعات القومية الخالصة ، بما قد تحمله ضمنا من عنصرية دفينة غير معلنة ..

وأيا كانت هذه الاعتبارات ، فان الجدير بلفت نظرنا مما سبق ، وقبل استرسالنا فى بحث جوانب أخرى من قضيتنا ، هو أن الماركسية فى مصر تيار لم تعترضه فقط عقبات حالت دون « نموه الطبيعى » من حيث « الكم » وحسب ، بل ومن حيث « الكيف » أيضا .

الحركة الماركسية المصرية تتبنى الاتجاه القومى

ثم هناك سؤال آخر كبير يندرج تحت باب الاعتبارات « الكيفية » ، وهو : إلى أى حد كان ـ ولا يزال ـ واردا أن توجد فى مصر حركة ماركسية قادرة على التعبير عن أسباب المعارضة ، وعن مبررات تجاوز المجتمع القائم إلى مجتمع أفضل ، فى ظروف اصبحت لأيديولوجيات أخرى غير الماركسية قوة جذب تفوق الماركسية فى النهوض بهذه العملية ؟

كما سبق وأشرنا ، اصبح « التيار القومى » منذ قيام ثورة يوليو فى بداية الخمسينيات ، هو الأكثر قدرة وتهيؤا لاجتذاب القوى الاجتماعية الرافضة للأوضاع القائمة ، المتطلعه إلى التغيير . ثم اصبح « التيار الدينى » منذ السبعينيات الأكثر تهيؤا للنهوض بهذا الدور . فهل بوسع الماركسية مزاحمة هذين التيارين فى هذه العملية ؟

ربما ينبغى لنا أن نشير فى هذا الصدد إلى ظاهرة هامة ناجمة عما سبق وأوردناه عن نهوض يهود بالذات بالدور الأهم فى تأسيس الحركة الشيوعية المصرية .. انها ظاهرة نالت من شأن الماركسية فى مصر، خاصة إثر تولى الضباط الأحرار السلطة ، وعلى نحو أخص بعد أن أسفر عبد الناصر عن « وجه قومى » اصبحت له جاذبية غلابة » .. فبمجرد اندلاع حرب فلسطين الأولى عام ١٩٤٨ ، صدرت تشخيصات لهذه الحرب من قبل بعض القيادات اليهودية للمنظمات الشيوعية المصرية بأنها كانت « لصرف الأنظار عن الحركة الوطنية المصرية » ، أو « أن شن الحرب كان تلبية لمخططات الامبريالية البريطانية ، بدليل أن الجيش المصرى قد عبر قناة السويس التى كانت ترابط فيها قوات الاحتلال دون اعتراض منها » ، أو « أن دولة اسرئيل سوف تشكل واحة للديموقراطية فى منطقة عربية ما زالت ترزح تحت نير الاقطاع » ، إلخ .

صحيح أن مثل هذه الحجج كان يتردد فعلا فى أدبيات الحركة الشيوعية العالمية وقتذاك .. ولكن الأمر المؤكد أنها لم تكن مستساغة قط فى نظر عناصر وطنية صميمة تضرب بجذورها فى المجتمع المصرى وجذبتها الحركة الشيوعية . وهكذا تعارضت رؤية ومصالح المتمصرين اليهود الذين أعادوا تأسيس الحركة الشيوعية فى الأربعينيات مع رؤية ومصالح المثقفين المصريين الذين جندوهم وتألق وضعهم فى الحركة الشيوعية مع ازدهار الحركة الوطنية المصرية وبلوغها الذروة فى عامى ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ .. بل وبلغ التعارض بين الفريقين حد تفجير وتشتيت أبرز منظمة شيوعية وجدت فى الساحة وقتذاك هى « الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى » (حدتو) . وتعرضها لأزمة عاصفة بمجرد اندلاع حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، واعتقال العديد من الشيوعيين المصريين بتهمة الاشتباه فى ميولهم الصهيونية ! ..

ولكن رغم ضراوة أزمة الحركة الشيوعية وقتذاك ، بدا أن ثمة « حلاً وسطاً » غير ، كان مازال ممكنا ، مفاده أن تشدد القيادات اليهودية على شجبها « للصهيونية » ، فى نظير أن يلتقى الجميع على أرضية « المصرية » ، بعيدا عن « القومية العربية » ، بدعوى أنها فكرة قد يشوبها التعصب !

بيد أن هذه « الهدنة الفكرية » ، إن وجدت ، لم يكن من الممكن أن يكتب لها البقاء .. اذ أضحى للمثقفين المصريين الذين أصبح لهم مركز بارز فى الحركة الشيوعية بفضل مناهضتهم لمؤسسيها اليهود ـ خلال وعقب أزمة « حدتو » عام ١٩٤٨ ـ رد فعل انطوى بدوره على نوع من التمادى فى الاتجاه العكسى الذى أراد هؤلاء المؤسسون فرضه ، اى فى الاتجاه « القومى » تحديدا ، مما حمل ضمنا معنى رفض الاكتفاء بالوقوف على أرضية « الوطنية المصرية » فقط ! ولا شك أن الجو السياسى كان ملائما لتشجيع الاندفاع فى اتجاه « القومية » ، وبالذات فى أعقاب ثورة ٢٣ يوليو وانتهاج عبد الناصر خطًا أخذ طابعه « القومى » ، بجاذبيته العارمة ، يتكشف بالتدريج .

ولا شك أن الضباط الأحرار قد انطلقوا بحركتهم من مواقع ايديولوجية وسياسية بعيدة كل البعد عن موقع الشيوعيين المصريين . كان الشيوعيون يدينون بالولاء للماركسية اللينينية ، بينما التزم عبد الناصر ورفاقه بمنهج « التجربة والخطأ » . ولكن كان هناك أيضا بين الفريقين أوجه تماثل جديرة بلفت النظر . فلقد انتمى الضباط الأحرار ، وأيضا المثقفون المصريون الذين جندهم للحركة الشيوعية مؤسسوها اليهود ، إلى نفس الطبقة الاجتماعية ، وأعنى بذلك نفس الشرائح من البرجوازية الصغيرة . كما أن الفريقين انطلقا من مواقع وطنية لينتهيا إلى مواقع « اشتراكية » . وربما اختلف مفهوم « الوطنية » ومفهوم « الاشتراكية » ، وسبل الانتقال من الأولى إلى الثانية ، عند كل فريق منهما . ومن المؤكد أن عنصرا هاما قد فصل بينهما ، هو ما كان يحمله عبد الناصر من شك عنيد إزاء الشيوعيين ، وايمانه

بأن ولاءهم لموسكو كان لابدّ ان يجُبّ وطنيتهم وعقيدتهم القومية ، خاصة فى ظروف رجح هو فيها - علنا - « أهل الثقة » على « أهل الخبرة » . وكذلك فإن المناخ الدولى للحركة الشيوعية فى الخمسينيات لم يكن هو الآخر مهيأ لإزالة عوامل الاحتكاك والاصطدام . فقد كان ما زال للتصلب الستالينى الكلمة العليا فى العقيدة الشيوعية وممارساتها .

وكان لهذه العوامل كلها أثر فى تقرير علاقة من نوع غير مألوف بين قيادة الثورة والماركسيين المصريين . ففى عام ١٩٥٨ نجح الشيوعيون فى تأسيس « حزب شيوعى مصرى » واحد ، خلال عملية توحيد للمنظمات فى تاريخ الحركة الشيوعية المصرية . كما تقرر - مع عملية التوحيد - إبعاد الرفاق من أصل يهودى من مراكز إصدار القرار بالحزب . بيد أن عام ١٩٥٨ هو أيضا العام الذى طالبت فيه قيادة الثورة « الحزب الشيوعى » بحل نفسه ، وبانضمام أعضائه - كأفراد - إلى تنظيم عبد الناصر الأوحد وقتذاك ، « الاتحاد القومى » . وقد رفض الحزب . وأعقبت ذلك اعتقالات عام ١٩٥٩ ، بما شهدته من انتهاكات صارخة وتعذيب . وكان الاتهام المحدد الموجه إلى الشيوعيين المصريين ، فى هذه المرة ، هو أنهم يدينون بالولاء للأحزاب الشيوعية العربية ، وبالذات للحزبين السورى والعراقى ، باعتبارهما مهندسى مشروع « وحدة قومية » استند إلى ثورة تموز فى العراق ، وأرادا به مناهضة مشروع الوحدة بين مصر وسوريا الذى أقامه عبد الناصر مع حزب البعث ، وجسده تأسيس « الجمهورية العربية المتحدة » .

مستقبل الماركسية فى مصر

غير ان الشيوعيين المصريين أفرج عنهم على وجه العجلة دون ما التفات إلى الأحكام التى صدرت ضدهم ، قبيل زيارة خروشوف لمصر لافتتاح السد العالى فى إبريل ١٩٦٤ .. لقد كانت الصراعات المحتدمة حول كيفية بناء الوحدة القومية ، وتحت قيادة من ، قد هدأت بعد انفصال سوريا عن مصر ، وسقوط نظام عبد الكريم قاسم فى العراق .. ثم أخذ يتبلور بالتدريج توجّه لخروشوف تمايز به عن الخط الستالينى بعد أن أدان جوانب عديدة من هذا الخط فى المؤتمر العشرين للحزب السوفيتى عام ١٩٥٦ . وكان من أوجه هذا التمايز ، الجديرة بجذب انتباهنا ، ظهور منظرين سوفييت ، فى بداية الستينيات ، أخذوا يدعون لنظريةً عرفت « بالطريق اللارأسمالى إلى الاشتراكية » . وقد قصد بهذه النظرية أن التحول إلى الاشتراكية وارد حدوثه فى البلدان الوطنية الحديثة الاستقلال - اذا ما توافرت شروط معينة - تحت قيادة « ثوريين وطنيين » ليسوا بالضرورة ماركسيين لينينيين ، على الأقل فيما يتعلق ببداية هذا الطريق .. وكان عبد الناصر ، خاصة عقب التأميمات الكبرى التى أقدم عليها عام ١٩٦١ ، من أبرز المرشحين لهذا الوصف .. أى أنه اصبح كفيلا ، فى نظر القيادة السوفيتية بأن يحل محل الحزب الشيوعى المصرى فى فتح الطريق إلى الاشتراكية . ويتداعى من ذلك بالبداهة ان الشيوعيين المصريين اصبح عليهم تيسير تحول عبد الناصر من صفته كـ « ثورى وطنى »إلى صفته كـ « ثورى اشتركى » ، لا إعاقة هذا التحول .

فى هذه الظروف تحديدا ، تخلى عبد الناصر عن إصراره على عدم الافراج عن الشيوعيين ، وأطلق سراحهم جميعا قبل أن تطأ قدم خروشوف أرض مصر بساعات . دون أن يشترط عليهم حل تنظيماتهم . وبعد اشهر ، أقدم الشيوعيون بأنفسهم على حل تنظيماتهم ، وانضموا - كأفراد - إلى الاتحاد الاشتراكى . وألحق منهم من ألحق بـ « تنظيم » عبد الناصر « الطليعى » السرى . وتجدر الإشارة فى هذا الصدد إلى أن « التنظيم الطليعى » قد حرص على ضم الوجوه المثقفة البارزة فى الحركة الشيوعية ، وكاد يهمل بالكامل الشيوعيين العمال .

وهكذا زالت أوجه التمايز بين الاتجاه الوطنى « القومى » الذى قاده عبد الناصر ، وبين فريق المثقفين الشيوعيين الذين نحوًا اليهود وحلّوا محلهم فى قيادة الحركة الشيوعية المصرية . بل ربما كان علينا أن نستخلص درسا مما

سبق ، هو أن الحركة الشيوعية المصرية قد عاشت - منذ إعادة تأسيسها فى بداية الأربعينيات وحتى عام ١٩٦٥ . أى طوال ربع قرن - مرحلتين :

مرحلة هيمنت على مقدراتها قضية « هوية اليهود » ، وهى قضية تفاقمت عالميا مع اضطهاد النازى لليهود وأفرزت فى النهاية دولة اسرائيل .

ومرحلة اتسمت بصفة « رد الفعل » لهذه الظاهرة ، هى مرحلة التحاق الحركة الشيوعية المصرية بالحركة « القومية » العربية ، عبر منعرجات معقدة سادها « سوء التفاهم » والتناحر إلى حد حبس الشيوعيين والتنكيل بهم وتعذيبهم طوال سنوات . وفى المرحلتين ، عجزت الماركسية المصرية عن أن تنشىء « حركة بروليتارية مستقلة » تماما ، حركة ذات روابط لا تنفصم مع الطبقة العاملة المصرية ، حركة تكون روابطها « الطبقية » كفيلة بإكسابها القدرة على مباشرة الصراع « الطبقى » ، لا مجرد الصراع « الفكرى » ، ولا مجرد النهوض بدور « المصحح » و « المثرى » لفكر آخر ..

إن الماركسية قد نشأت فى مصر بعيدة عن « الطبقة » التى تكسبها « قوة اجتماعية » .. لقد نشأت كـ « فكرة ايديولوجية » تنسب نفسها إلى الطبقة العاملة ، وإلى الحركة الوطنية ، ولكن - نتيجة نشأتها فى وسط بعيد نسبيا عن نبض القوى الاجتماعية الفاعلة - ظلت عرضة لأن تلبى تطلعات وطموحات لا تمت إلى الطبقة العاملة بصلة مباشرة . **لقد عرفت مصر « الماركسية » باعتبارها ساحة للانتليجنسيا** أكثر منها ساحة للصراع الطبقى . إختبرت مصر ماركسية أتاحت لعبد الناصر أن يقول عنها أنها عنصر « إثراء وتصحيح » ، أى انها لم تكن تمثل تحدياً طبقيا فى الشارع ، وإنما كانت تمثل - أساسا - فكرا بديلا للفكر الاجتماعى السائد ، وللايديولوجية المهيمنة ، وعلى نحو كفيل بإثراء هذه الايديولوجية لا مناهضتها .

وربما لم يكن هذا كله صدفة . فإن هناك فى كل حقبة تاريخية محوراً واحداً لشتى صور الصراع التى قد تبرز . وكان محور كافة الصراعات طوال الحقبة المشار إليها هو الصراع العربى الإسرائيلى . وظل النضال من أجل التحرر الوطنى والاشتراكية نضالا حكمته فى النهاية مصائر الصراع العربى الإسرائيلى ومنعرجاته ، لا العكس . وربما أرشدنا هذا الدرس لمنحى فى دراسة التاريخ يجدر أن نوليه ما يستحقه من اهتمام .

آليات التوظيف

لو صح ما سبق وقلناه ، فإن الحركة الماركسية المصرية قد وظفت ، إن مجرد القول بأنها صالحة لـ « تصحيح » و « إثراء » أيديولوجية أخرى انما يعنى أن هذه الأيديولوجية الأخرى قد وظفتها ! .. لقد استوعبها النزاع العربى الاسرائيلى أولا . ثم بذلت ، وما زالت تبذل ، محاولات لتوظيفها بقصد مواجهة المد الدينى السلفى

ربما لم يكن يريد المؤسسون اليهود للحركة الماركسية فى مصر « توظيفها » عمدا لحماية « هويتهم اليهودية » وحسب ولكن ، أيا كانت نواياهم « الذاتية » ، فإن ما جرى يبدو وكأنما حمل ، من الوجهة « الموضوعية » ، معنى « توظيف » هذه الحركة لغرض لم يكن يمت إلى أهدافها المعلنة بصلة .. ثم استخدم عبد الناصر - كما سبق وأشرنا - الروادع والحوافز « لتوظيف » الماركسية ، بل واستخدم الماركسيين ، بعد حل تنظيماتهم لتيسير العلاقات مع الاتحاد السوفيتى ، وطمأنة قادته إلى سلامة « اشتراكية مصر » ، بصفتهم يجيدون « الرطانة الماركسية » !.. ثم حاول السادات استخدام الماركسيين لطمأنة السوفييت مرة أخرى ، وتصوير « ثورته التصحيحية » - فى مايو ١٩٧١ - على أنها لم تكن ضد الاتحاد السوفيتى ، بل ضد « مراكز قوى » فى السلطة كانت تعد لانقلاب ضد رئيس مصر الدستورى .. وبعد اغتيال السادات على يد الجهاد الاسلامى ، كان هناك حرص على توظيف التيارات العلمانية عموما ، كى يعاد إلى التعددية اعتبارها ، بهدف منع الاتجاه السلفى من أن يستبد وحده بالشارع . وقد أريد من « **الحزبين العلمانيين** » أن يبرزا كمعارضة جادة ، حقيقية ، ذات مصداقية لدى الجماهير ، أى فى صورة قوى سياسية « غير موظفة » ، حتى لا ينفرد التطرف الدينى باستقطاب أسباب السخط دون غيره ! .. إن المراد بالتعددية ، فى مثل هذه الأحوال ، هو إضعاف المعارضة ، لا تقويتها .

غير أن محاولات « توظيف الماركسية » على هذا النحو - وقتذاك - قد اعترضتها حقيقة أنها كانت ما زالت تشكل ، فى بداية الثمانينيات ، « أيديولوجية عالمية » ، بمعنى أنه كان للماركسية سند عالمى لم يكن يقتصر على قوى وأنظمة تنسب نفسها إلى « اليسار » فى العالم العربى فقط .. ثم كانت القاهرة وقتذاك هى الساعية إلى تحسين علاقاتها مع الوطن العربى المحيط . ومن هنا كان لليسار المصرى عموما ، ولحزب التجمع بالذات ، مكانة

ودور فى تيسير عملية المصالحة المصرية العربية ـ على المستوى « الشعبى » إن لم يكن على المستوى الرسمى ـ حتى اذا ما سلمنا بأنه لم يكن واردا ـ فى نظر القاهرة ـ التخلى عن تعهدات السادات واتفاقاته مع اسرائيل .. كان يملك حزب التجمع ـ بفصيله الماركسى ـ رصيدا لدى القوى « القومية » العربية لم تكن تملكه قوة أخرى فى مصر وقتذاك .. ولكن الآن ، وقد انهار « الكيان العالمى » للماركسية ، ولم يعد للانظمة التى استمدت مشروعيتها من العقيدة الماركسية مصداقية ، وفى ضوء ما جرى للماركسية فى مصر من توظيف فى وقت كانت هذه الأيديولوجية ما زالت تحظى فيه بمكانة دولية ، هل من المتصور أن يكون لها دور مستقل مستقبلا ؟

وصفت الماركسية نفسها بأنها تنطلق ، من الوجهة النظرية ، من مفترضات « علمية » ، وأنها ـ بهذه الصفة ـ تمثل حركة « ثورة » وليس مجرد عملية « تمرد » و « عصيان » . وقد نسبت إلى نفسها صفة أنها النظرية الوحيدة القادرة على تحويل أسباب السخط فى المجتمع إلى عمل « ثورى » فعال . وأن المجتمع الاشتراكى فالشيوعى الذى تقيمه ، بديلا عن المجتمع الرأسمالى ، إنما يتسم بأنه سيد مصيره ، وأنه خال من « التناقضات العدائية » ، التى لا هيمنة للانسان عليها .. بيد أن هذه الافتراضات أصبحت كلها موضع تساؤلات كثيرة بعد الاخفاقات العظمى فى الاتحاد السوفيتى وفى البلدان الاشتراكية الأخرى .. وأيا كان مدى صواب القول بأن الماركسية « علم » ، فان المؤكد أن تجارب كثيرة نسبت نفسها إلى الماركسية إنما اخفقت فى التطبيق .. وقد تعود الاخفاقات إلى أخطاء فى التطبيق فقط . وقد يكون العيب أكثر أصالة .. قد تتسم الماركسية « كعلم » بأوجه قصور حالت دون قدرتها على الإلمام بكل المتغيرات الواجب أخذها فى الاعتبار ، حتى تتوافر للمجتمع مقتضيات « هيمنته على مقدراته » . هذه تساؤلات قد حان وقت إمعان النظر فيها ، ودراستها بما تستحقه من عمق وإسهاب .

الشىء المؤكد أن الماركسية بصدد تحد يمس صميم مبررات وجودها كنظرية صالحة لتمثيل القوى المتطلعة إلى التغيير الاجتماعى ، وصميم مصداقيتها فى نظر الجماهير . فهل بوسع الماركسية أن تزاحم اليوم ، وغدا ، عقائد أخرى تطرح هى الأخرى كهدف لها التغيير الاجتماعى ، والارتقاء بالمجتمع إلى ما هو أفضل ، وإزالة آفاته ورذائله ، وإسعاد الانسان ؟

مستقبل الماركسية فى مصر

ليس من شك فى أن الماركسية تتعرض الآن لاختبار عسير ولكن ليس من شك أيضا فى أنها قد أصبحت جزءا من الثقافة المعاصرة . غير أنها قد أصبحت ، كغيرها من النظريات التى تنسب نفسها إلى الثقافة والعلم ، ذات وزن نسبى . فإن رياضيات القرن التاسع عشر لم تعد رياضيات القرن العشرين . ويقينيات القرن التاسع عشر لم تعد فى القرن العشرين يقينيات . ويبدو أن الوقت قد حان لإعمال معيار « كارل بوبر » فى تقييم الماركسية ، معياره القائل بأن « العلم هو ما يقبل التخطئة » ، بمعنى أن ما لايقبل التخطئة هو « ميتافيزيقا » وليس « علما » ! .. فإن الكثير مما هو منسوب إلى الماركسية سوف يخطأ ، وسوف يحذف من ترسانتها مستقبلا ما سوف يحذف ، وسوف ينظر إليها على أنها شديدة التنوع ، وأن التنوع داخل الماركسية لا يقل عن التنوع الأوسع الذى يضم ، مع الماركسية ، ما لا ينسب إليها . وأن الافتراض القائل بأن الماركسية نظرية جامعة مانعة ، وبتعبير العصر " نظرية « شمولية » " ، إنما ثبت عدم صحته ، وأنه افتراض أريد به فرض قوالب على مجتمعات بعينها باسم الماركسية ، وإضفاء قدسية على الماركسية تكريسا لمصالح المنتفعين بمثل هذه الترهات بينما نجد أن ماركس قال عن نفسه قبل وفاته : « اننى لست ماركسيا ! » وقد اثبت الفيلسوف الفرنسى « لويس ألتوسير » ان ماركس الشاب لم يكن ماركس الكهل ، ولم يكن ماركس الشيخ ، وأن افتراض التجانس التام فى كل أعماله يدحضه الفحص العلمى الدقيق لمؤلفاته .

هذه مسائل لا مناص من طرحها .

ولكن وارد أيضا الانتباه إلى أن للماركسية منطلقات لا معوض عنها . إذ لماذا ينبغى افتراض أن المجتمع يتعذر عليه أن يكون سيد مصيره ، وأن المجتمعات البشرية عاجزة عن إقامة أنظمة اجتماعية يجرى التخطيط لها مقدما ، وأن العقل عليه أن « يستقيل » أمام منظومات تقوم على آليات « عمياء » ـ كآلية السوق مثلا ـ فى عصر اثبت فيه عقل الانسان قدرة خارقة على صنع تكنولوجيا بلغت حد غزو الفضاء ، وتغيير خواص المخلوقات ، وابتداع الذكاء الاصطناعى ؟ .. ثم أن الرأسمالية تقوم على التنافس الحر بين أطراف غير متكافئة ، فكيف يمكن تحقيق تكافؤ الفرص والعدالة الاجتماعية ؟ إن الفكرة الجوهرية لأى مجتمع « اشتراكى » مستقبلى هى أن تتوافر له آليات تضمن للمجتمع خاصية سيطرته على مصيره ، بمعنى التغلب على مختلف صور الاستغلال والقهر والقمع والاغتراب ، إلى غير ذلك من الظواهر الملازمة للرأسمالية .. هل جاز القول بأن هذه الأهداف قد سقطت ؟ أم أن من شأن الماركسية مستقبلا أن تتعرض لاختبارات عسيرة ، وأن يتخلى الماركسيون عن النظر إليها ، وتصبح فقط جزءا من المسيرة الحضارية ، بها رصيدها الايجابى وبها السلبى ، بوصفها جزءا من مسيرة العلم .. فأنها حلقة من حلقاته ، وليست الكلمة النهائية فيه .. وتصبح الماركسية أحد روافد ثقافة العصر ؟ ! .. وفى ضوء هذا كله ، ما مستقبل الماركسية فى مصر ؟ وهل مازال « للماركسية المصرية » قدرة على « توظيف » قوى أخرى بدلا من أن تكون هى « الموظفة » ؟ بل هل مازال واردا أن يجرى « توظيفها » أصلا ؟

مصر والماركسية والمستقبل

إن هناك تيارين أساسيين سائدين حاليا فى المجتمع المصرى وينتظر لهما دور بارز فى تقرير توجهاته مستقبلا . هناك من جانب التيار الليبرالى النزعة ، ومن الجانب الآخر التيار السلفى الدينى والماركسية بطبيعة الحال لا تنتسب إلى أى منهما .. ويطرح السلفيون كبديل مستقبلى للمجتمع الرأسمالى نموذجا يستمدونه من ماض بعيد دون إلتفات إلى ما تنطوى عليه هذه المفارقة من تناقض ! فضلا عن أنهم ينسبون إلى نموذجهم صفات « أسطورية » مخالفة فى الأغلب لما حدث فعلا فى التاريخ . بينما يقيم الفكر الماركسى ، ومعه فى ذلك الفكر الليبرالى ، مجتمع المستقبل على ما حققه ويحققه العصر من انجازات فى مختلف مجالات التقدم العلمى والتكنولوجى والحضارى .

والماركسية ، خلافا للفكرين الليبرالى والدينى السلفى ، تميز بين الثورية والاحباط وتؤكد أن كل ما هو منسوب إلى « العمل الثورى » ليس بالضرورة ثوريا ، بل قد يكون تعبيرا عن خيبة أمل وإحباط .. فان العمل العربى اليوم ، بسبب قابلية الفوائض النفطية للإفساد ، قد أفرز اتجاها طفيليا يحتمى بثوب الليبرالية .. كما أفرز ايضا ـ كرد فعل له ـ اتجاها دينيا سلفيا مصدره الاحساس بالاحباط نتيجة تدنى الأخلاق بسبب انتشار الفساد والإفساد .. إن السلفية تعبير عن هوية جريحة ، وعن الحاجة إلى تأكيد هوية متميزة ، والاحتماء بالماضى نتيجة الشعور بالعجز عن مجاراة العصر .. ذلك أن المستقبل مجهول ، بينما الماضى مؤتمن .. والجدير بالملاحظة أن التيارين الليبرالى والسلفى ليسا بالضرورة ذوى محتوى اجتماعى متعارض ، وأن القول بأن كليهما إنما ينتمى فى الأساس إلى « قيم » الطبقة الوسطى له ما يبرره . فإن التيار الليبرالى يؤمن بضرورة الخضوع لآليات السوق « العمياء » ، ويؤمن التيار السلفى بالغيبيات أساسا لمناهضة تسلط الغرب . وهكذا يجمعهما ، فى مجال السياسة ، عداء مشترك لخاصية أصيلة من خواص الفكر الماركسى هى انطلاقة من الايمان بأن الانسان قادر على أن يهيمن على مقدراته .

ولكن كى تتحقق للفكر الماركسى الغلبة على التيارين الآخرين ، لا يكفى أن تكون هناك حجج منطقية تسند القول بأن الاشتراكية ، رغم كل ما تعرضت له فى الآونة الأخيرة من نكسات على الصعيد العالمى ، لابد أن يكون لها مستقبل .. بل لابد أيضا ، فوق ذلك ، أن تتبنى هذا الفكر قوى مجتمعية كفيلة بتحويل الماركسية إلى قوة سياسية غلابة فى الساحة .. ومما سبق عن تاريخ الماركسية فى مصر ، لايبدو أن هذا هو الاحتمال الراجح فى أى مستقبل منظور .

فقد سبق وقلنا أن كافة الصراعات التى تستبد بمجتمع ما ، فى حقبة تاريخية ما ، يحكمها فى النهاية محور أساسى واحد . وقلنا ان الصراع العربى الاسرائيلى كان محور كافة الصراعات فى منطقة الشرق الأوسط طوال الحقبة التاريخية الماضية ، وأن النضال من أجل التحرر الوطنى والاشتراكية حكمته فى النهاية مصائر هذا الصراع ومنعرجاته .. والآن ، اصبح وارداً فى ظل المناخ الدولى الجديد ـ مع زوال النظام العالمى الثنائى القطبية ـ أن تزول أيضا عن

هذا الصراع صفة الاستقطاب الحاد المزمن ، وصفة استمراريته بلا نهاية ، وأن يحل شكل من اشكال « السلام » . وهذا على أى الأحوال ما يتمناه التيار الليبرالى السائد فى مصر ، وفى المنطقة ، وهو ما يرفضه بصورة متعاظمة إتجاه دينى سلفى راديكالى .

ويبدو أن الاشكالية تعود ، فى التحليل الأخير ، إلى خواص الحقبة الجديدة ، ذات معطيات مختلفة نوعيا عما سبق.هل حلت محل المواجهة بين « الشرق » و « الغرب » ، مواجهة بين « الشمال » و « الجنوب » ، بسبب أوجه عدم التكافؤ الصارخة بينهما ؟ هل ما جرى من احتواء « الشرق » لم يستتبعه إحتواء « للجنوب » ؟ هل علينا أن نسلم بأنه لا مفر ، مع الأزمة التى تعصف الآن بالايديولوجيات « التحررية » التقليدية ، وفى مقدمتها « الماركسية » و « القومية العربية » ، من أن يصبح « الدين » (بالذات « الإسلام السياسى ») أحد أبرز أسلحة « الجنوب » (بالذات « الجنوب » العربى) ، فى وجه اكتساح رأسمالية « الشمال » (الواردة نسبتها إلى « العالم المسيحى اليهودى ») ؟ وفى ضوء هذا كله ، أين تقف الماركسية ؟

لقد افضت حدة الصراع العربى الاسرائيلى ، طوال حقبة كاملة، إلى تمزيق الماركسية المصرية نتيجة شدها فى إتجاهين على طرفى نقيض . فكانت هناك مرحلتها « اليهودية » . وكانت هناك مرحلتها « القومية » . ولم تكن هناك مرحلة « بروليتارية إشتراكية » خالصة ! .. والآن وارد أن يتكرر - مستقبلا - سيناريو مماثل ، مع اختلاف « أقطاب الجذب » ! ..

مستقبل الماركسية فى مصر

إذ وارد - أولا - أن يبرز تيار يبرر باسم الماركسية أن الاتجاه السلفى هو الأكثر خطراً . وحججه فى هذا الصدد أن السلفية تجهض أية إمكانية لسيطرة المجتمع على مقدراته ، وتستعيض عن الايمان بالانسان الايمان بأن الغيبيات وحدها كفيلة بتقرير مكان له فى عالم تتزاحم فيه قوى ضارية جبارة .. ولا ينفى هذا التيار أن البديل عن السلفية قد يكون خطر هيمنة الصهيونية على مقدرات المنطقة ، ولكنه يرى أن الحل الأوفق لدرء الخطر الصهيونى لا يتأتى بمواجهة اسرائيل بالمنطق « القومى » القائل برفضها جملة وتفصيلا ، بل بإعمال مختلف صور الصراع داخل المجتمع الاسرائيلى ذاته ، وبتشجيع التعايش - على اتساع المنطقة - بين مختلف القوى المستعدة معا لمواجهة شتى صور التعصب ، ومعنى ذلك رد الاعتبار لجوهر ما نادت به القيادات اليهودية للمنظمات الشيوعية المصرية فى الاربعينيات .

ثم وارد - ثانيا - أن يبرز فى مواجهة هذا التيار تيار آخر ينتسب هو الآخر إلى الماركسية ، ويبرر بحجج ماركسية ضرورة مواكبة التيار الدينى الراديكالى ، بوصفه التعبير الأكثر انتشارا وفاعلية لرفض تسلط « الشمال » الرأسمالى ، الامبريالى والصهيونى . وحتى مع تسليمه بأن الخلافات الايديولوجية للسلفية الدينية مع الماركسية جسيمة ، فثمة حجة فى رأيه تجب هذه الحجة ، وهى أن فاعلية الماركسية فى مناهضة الامبريالية معدومة ما لم تستند إلى ركائز قوية داخل الحركة الجماهيرية ذاتها . وكما استندت إلى ركائز « قومية » فى المرحلة السابقة ، عليها أن تستند الآن إلى ركائز « دينية » مع صحوة « الإسلام السياسى » .

وأتصور أن تعرض الماركسيين لضغط هاتين الرؤيتين الاستراتيجيتين على طرفى النقيض ، سوف يتحكم فى مقدرات المنتسبين إلى الفكر الماركسى فى مصر ، وربما فى المنطقة العربية عامة ، لمرحلة طويلة قادمة ، وبالتحديد : مادام لم يكن قد حسم أمر « الصحوة الاسلامية » فى المنطقة ، ولم يكن قد حسم أيضا مصير « العلاقات العربية الاسرائيلية » مستقبلا .. أى طوال حقبة زمنية قد تشمل عدة عقود .. إذ سوف يظل مطروحا : أيهما يشكل الخطر الأكبر فى نظر الماركسيين المصريين (ذلك اذا ما وجد من يظل ينتسب إلى الماركسية - مع حدة هذا التمزيق - طوال هذه المدة !) ؟ .. الصهيونية ، أم الردة باسم الدين ؟ .. أيهما هو شكل التعصب الأولى بحشد أوسع جبهة ضده ؟ ..

وقد يحاول الماركسيون الأفلات من هذا الاختيار الصعب بمحاولة جذب القوى الأكثر استنارة - أى الأكثر عداء للتعصب - فى التيارين معا . فلا بد أن يكون الماركسيون « مع » التيار الليبرالى فى دفاعه عن الديمقراطية ، وفى المطالبة بتداول السلطة ، وفى التمسك بالتعددية ، وبحقوق الانسان،

وبترسيخ المجتمع المدنى وقيمه . ولابد أن يكونوا « ضده » فى اتجاهه الطفيلى ، وفى تبعيته للغرب « الامبريالى » .. ويكون الموقف من اسرائيل فى إطار هذه الاعتبارات جميعا ..

كما أن الماركسيين لا ينبغى أن يعارضوا كل ما يعبر عنه التيار الدينى المُسيَّس . فانهم « معه » بقدر معاداته للامبريالية . وفى أن هناك فى صفوفه قوى أصيلة تحاول الحد من معاناة الجماهير .. ولكن الماركسيين لابد أن يتميزوا عنه بوقوفهم وبحزم ضد التعصب والتفرقة على أساس الدين ، بمعنى التورط فى ممارسات مثيرة للفتنة الطائفية .. إن عليهم الوقوف بحسم ضد المراهنة على الإحباط ، والمزايدة من منطلق الاحباط بدلا من التقدم بحلول بديلة ، عقلانية ، كفيلة باشعار الجماهير بأن مصالحها محققة فعلا ..

ولكن هل من سبيل « لتوظيف » ايجابيات التيارين معا ، بدلا من أن يكون الماركسيون أنفسهم « موظفين » لدى التيارين معا ، وموضع تمزق حاد داخل صفوفهم ؟ .. هل بوسعهم النهوض بدور حاسم فى نصرة القوى المستنيرة ، العقلانية ، الحريصة على قيم التقدم والتحرر ، فى كافة الاتجاهات معا .. ذلك بينما هم أنفسهم « مهمشون » مجتمعيا ؟ .. وهل من رؤية ماركسية بديلة لمجتمع المستقبل ، ترد لهم الثقة فى النفس رغم كل الاخفاقات ، فى وقت ما زال يناهض فيه هذه الرؤية ـ وبقوة ـ « تيار ماركسى سلفى » هو الآخر .. فلقد شهدنا ماركسيين « استسلموا » فكريا للمدرستين المناهضتين لاشتراكية مستقبلية تجدد نفسها . شهدنا فى مصر يساريين تبنوا خط الدولة من منطلق ضرورة إكساب التصدى لخطر الفتنة الطائفية اسبقية مطلقة ، وآخرين ، على النقيض ، قد أصبحوا فى طليعة المدافعين عن « الاسلام السياسى » بدعوى أنهم بذلك ينطلقون ـ حضارة وتراثا ـ من نفس المواقع التى تنطلق منها الجماهير .. والجدير بلفت النظر أن ماركسيين عديدين قد يتحدثون كثيرا عن « التبعية للامبريالية » ، دون أن يدركوا على نحو كاف أن تبعيتهم لأنماط فكرية معينة تنتمى إلى « المنظومة الاشتراكية » ، أو إلى بعض الأنظمة العربية « التقدمية » ، قد أفرزت لديهم هم أيضا تقاليد سلوكية تقوم هى الأخرى على آلية التبعية .. وهى آلية تتعارض مع مقتضيات التجديد والأبداع التى تتطلبها اية محاولة جادة لاستعادة المصداقية ..

ومع ذلك فإن ثمة شواهد تؤذن ، منذ الآن ، بأن الماركسيين قد أصبحوا يتمايزون حسب هذه الخطوط العريضة بصورة ـ على ما يبدو ـ لا رجوع عنها قط .. فإن هناك من ينطلقون من أن بؤرة الحركة الثورية مستقبلا لا مناص من أن تكون « الجنوب » ، وأن « الشمال » قد انتهى فعلا ـ بعد انهيار المعسكر الاشتراكى ـ إلى نوع من « الحل الوسط التاريخى الاجتماعى » SOCIAL HISTORICAL COMPROMISE بين رأس المال والعمل ، « حل وسط » يتمثل ـ سياسيا ـ فى هيمنة فلسفة الأحزاب الاشتراكية الديموقراطية على العديد من بلدانه .. ذلك بينما تحول أوضاع « الجنوب » الاقتصادية المتردية دون إمكانية التوصل إلى مثل هذا « الحل الوسط » .. ولذلك أصبح « الجنوب » ، بمقتضى هذه الرؤية ، أبرز مواقع المعمورة تهيؤا للثورة .. وينبغى بالتالى عدم إهمال أى شكل من أشكال العداء « للشمال الأمبريالى » قد يبرز على ساحات « الجنوب » ، حتى اذا إتخذ ثوبا دينيا راديكاليا .. وتتعدد المدارس ـ الماركسية التكوين ـ المتبنية لهذه الرؤية ، من سمير أمين إلى عادل حسين ..

ثم هناك القائلون بأن تجارب الاشتراكية فى القرن العشرين قد اثبتت تعثر كافة محاولات إقامة الاشتراكية من مواقع اجتماعية متخلفة ، وأن لا مفر من أن تنطلق الاشتراكية من مواقع الرأسمالية الأكثر تطورا ، باعتبار الاشتراكية ـ على جد قول ماركس نفسه ـ « نتاج » الرأسمالية وليس فقط « نقيضها » ، وأن الظروف المهيأة لحلولها لن تأتى « من خارج » الرأسمالية . ومن هنا حكم على مجتمعات « الشمال » ، أو بتعبير أدق ، تلك المنتمية إلى عالم قد تجاوز « نظام القطبية الثنائية » ، أن تكون هى الموقع الأفضل لحلول إشتراكية الغد ، وأن « الجنوب » عليه أن يمارس مع « الشمال » « وحدة الأضداد » ، بشقى المعادلة : الوحدة والضدية معا ! .. ومعنى ذلك فى النهاية أنه لا مستقبل ـ كما أثبتت تجارب القرن ـ لعالم منقسم ، سواء أكان الانقسام رأسيا بين « الشرق » و « الغرب » ، أو أفقيا بين « الشمال » و « الجنوب » .

وفى الختام ، فإن ما أقدمنا عليه هو مجرد اجتهاد ، ومحاولة لاستشفاف المستقبل انطلاقا من معطيات مستمدة من الماضى ، ومؤشرات يؤذن بها الحاضر .. ولكن ليس هناك فى التاريخ جبريات .. وأفضل طرق نقض ما نتوقعه الأكثر رجحانا مستقبلا ، هو استكشاف احتمالات حدوثه سلفا . ■

ماركس واللاهوت الإنسانى

رأى يرى أن الحديث فى الماركسية اليوم أقرب إلى علم الكلام أو اللاهوت الذى يبدأه المتحدث بنص من النصوص المقدسة ثم يسترسل فى التأويل المترتب على هذه اللغة .

صلاح قنصوه

فليس حديثنا اليوم فقرة من فقرات رامج الاحتفال بسقوط الاتحاد السوفييتى ، لأن ماركس الذى يعنينا هنا ليس هو بعينه الذى صادرته السلطات السوفيتية على نحو ما صودر أرسطو لحساب الكنيسة فى العصور الوسطى . وكان الحرق على الصليب جزاء من يقترف جريمة مخالفته مثلما حدث لبطرس الشهير « بالمقتول » فى تاريخ الفلسفة

فلقد كان الاتحاد السوفييتى « رأسمالية دولة » فاشية ذات شعارات اشتراكية . وكانت تحكمه فئة من البورجوازية البيروقراطية التى « تملك » إتخاذ القرار فى استخدام أدوات الانتاج لصالحها المباشر . ولو ظل ماركس حيا لأدانه السوفييت بالارتداد عن الاشتراكية العلمية ، كما صنع « لينين » مع « كاوتسكى » قائد الدولة الثانية الذى أصبح اسمه رسميا « المرتد كاوتسكى » (لاحظ المصطلح اللاهوتى) .

ولكننا نستأنف مابدأناه فى مقالنا السابق « الماركسية : إعادة ترتيب » ، لنكشف بعض ما يترتب على الخلط بين اللاهوت والفلسفة والعلم فى درس التاريخ . فلا شأن لنا بماركسية الاتحاد السوفييتى ، كما لا شأن فى تقديرنا للديموقراطية بسقوط « الديموقراطيات الشعبية » ، كما لا علاقة بالإسلام بنجاح أو إخفاق الجمهورية الاسلامية فى ايران أو أفغانستان أو موريتانيا ، والقياس مع الفارق الهائل بطبيعة الحال .

١ ــ العقل والمنطق :

ليس العقل كيانا ، أو عضوا ، أو حاسة ، والاستخدام اللغوى هو الذى

يغرينا بهذا الاعتقاد .

فالإنسان فى عمليات الاتصال والتواصل داخل جماعته يستخدم ألفاظ اللغة التى تطورت عن الإيماءات والإشارات والصيحات ، ونظمت نسقها الخاص للتعبير والتخاطب . كما حدث ما يماثل ذلك فى سائر أنظمته وأنساقه الثقافية أو الحضارية التى يرتب بها جوانب حياته فى الأسرة أو الاقتصاد أو السلطة أو غيرها . وفيها تتحول وحدات التعامل الاجتماعية إلى مفردات للتداول والتواصل التى تحدد بدورها أسلوب التفاعل الاجتماعى .

فالإنسان يختلف عن الحيوان فى تواصله مع أفراد نوعه باللغة التى هى منظومة علامات أو رموز ، على حين أن الحيوان فى تواصله يستخدم أفعالا حسية قريبة الصلة بما يريد أن يبلغه لأفراد قطيعه أو سربه عن طريق الحركات أو الرائحة أو الصيحات ، وليس فى وسعه أن يتعامل مع أشياء الطبيعة أو يعبر عنها فى غيابها . بينما يستخدم الإنسان الكلمات — أو الإيماءات وهى نوع من التمثلات ، أى إعادة الحضور أو استعادة المثول ، أى التعامل مع الغياب بما يستحضره من أدوات الاتصال الرئيسية لدى الإنسان . ولكل مجال أو فاعلية إنسانية فى زمن معين أو مجتمع بعينه الإطار الخاص للتواصل الذى يتطور ويتبدل بدرجة أو بأخرى .

وتتراتب أو تتصاعد تلك الأطُر التواصلية فى درجة عمومياتها حتى نصل إلى أكثر الأطُر عمومية وتجريداً . وهو إطار الاستدلالات المنطقية الفارغة من المحتوى ، والقابلة من ثمَّ للتطبيق على كل مجال وفاعلية بموجب اتساعها ، وشمولها ، وتجريدها . وهى تعنى الانتقال مقدمة إلى نتيجة تلزم عنها .

وهى العملية . بما تتطلبه من شروط وقواعد وتعريفات هى التى نسميها عقلاً . ولأنها لا تتطور أو تتغير إلا عبر حقب زمنية متباعدة جداً ، رسخ الاعتقاد بأن لها منتجاً هو العقل الذى لابد أن يكون واحداً ، وثابتاً ، وأزليا بينما هو الإطار أو النسق أو النظام الذى يتبوأ قمة أطُر التواصل بين البشر بوصفه أعم القواعد أو القيود الملزمة لعضوية الإنسان الصحيحة فى مجتمعه ، وإلا عد مجنوناً وأقرب إلى الحيوان . فهو إذن ، كما يتجلى فى منطقه ، أدنى إلى طبيعة اللغة . ولذلك يواصل الباحثون فى الفلسفة والمنطق والرياضيات جهودهم المضنية فى صوغ تعاليمه التى لا تكف عن التوسع والشمول .

ولذلك نجد تطوراً فى رموز المنطق وقواعده كما تتبدى عند أرسطو ، ولينبتس ، وكانط ، وهيجل ، وأخيراً المنطق الرمزى ، أى الرياضى . فالعقل إذن اسم يطلق على مجموعة من الأنشطة والوظائف لأنه أعم قواعد التداول والتواصل ، وليس شيئا فى ذاته ، أو جوهراً بعينه ، وليس هو كما قال « ديكارت » أعدل الأشياء قسمة بين البشر . واللغة المعتادة ، أى اللغة الطبيعية ، أو « الشيئية » هى التى أدت إلى هذا الخلط ، لأن هذا هو شأنها دائماً لمحدودية قواعدها فى الإعراب والتصديق . ولعل وصفنا لأمر من الأمور بأنه غير معقول يكشف عن صحة ما ذهبنا إليه عندما نصف بذلك كل ما يخرج عن القواعد المألوفة التى يلتزم بها الجميع فى أى مجال من المجالات .

فقوانين العقل ، إن صح أن له قوانين ، هى قواعد أو معايير يمكن أن تطبّق أو تخرق ، وليست قوانين علمية تصف وتفسر ، بل هى قوانين تشريعية تبيح أو تحظر .

وتتطور قواعد « شفرة » العقل بوصفه أعم أطُر التواصل وفقا لما يغلب على مسار الثقافة ، أى أسلوب الحياة الإنسانى ، من صبغة أو نزعة مركزية تحدد المنظور الشامل لعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقات البشر فيما بينهم . ويبدو هذا ، على سبيل المثال ، فى سيادة النظرة الإحيائية animism قديما بحيث يضفى الروح أو النفس على كل كائنات الطبيعة . أو فى غلبة النظرة البيولوجية التى تميز بين الفرد والنوع والجنس فى كل الأشياء كما نجدها واضحة بارزة فى منطق أرسطو . وكذلك فى تعدد النزعة الحيوية vitalism التى تفاضل بين الكائنات بحسب نزوع كل منها إلى كماله الخاص ، ومن ثم يسمو كمال النوع الذى يشمل الأفراد على كمال الفرد أو الشخص .

ويبدو هذا جلياً لدى « هيجل » فى الصيرورة وتوحيده بين الشمول والعينية . كما تأثر كانط بالنزعة الميكانيكية التى سيطرت فى عهده . ونجد فى الفكر الإسلامى عند الفارابى وابن سينا وغيرهما هيمنة النظرة السلطوية التراتبية التى تقسم الكائنات إلى رؤساء وتابعين ... إلخ .

فثمة إطار مرجعى يمثل الأفق البعيد الذى يحدد قواعد العقل أو ما يمكن أن يترادف مع المنطق بوجه أو بآخر . ولذلك نتوقع دوما تطور العقل وفقاً لتطور الإطار المرجعى العام الذى لا يظهر نفسه صراحة أمام الفكر والسلوك الإنسانى الواقعى . ويستغرق هذا التطور غير الملحوظ ، زمانا طويلا بحيث

لا يبدو كتغير مباغت إلا على مستوى التنظير الفلسفي والمنطقي . غير أن البشر العاديين يظلون في حياتهم اليومية وتصرفاتهم المعتادة على ولاء للأساليب المنطقية السابقة على التطور الجديد حتى يألفه أحفادهم بدرجات متفاوتة . والمنطق السائد الآن هو المنطق الرمزي أي الرياضي الذي يستجيب لمطالب التنظير العلمي الحديث . (وهو بذلك أوسع وأقدر من أنواع المنطق الأخرى التي عجزت عن فصل المحتوى المادي المعرفي عن الصورة المنطقية المجردة . وأصبحت تلك الأنواع السابقة من المنطق حالات محدودة من حالات تطبيقه . فالمنطق الأرسطي ، على سبيل المثال ، يُستوعب كله داخل حساب الفئة في المنطق الرياضي . وبذلك تيسر لهذا المنطق أن يوسع من قاعدة الاستدلال بإضافته لحساب الفئات ، حساب الدالات ، وحساب القضايا ، وحساب العلاقات . وهو ما يزال يتطور ويمتد .

وعسى أن يصلح ما تقدم توطئة ومدخلاً للحديث عن العلم والجدل لدى ماركس .

ماركس واللاهوت الإنساني

٢ ـ الجدل والعلم

عندما يقول ماركس أو إنجلز أن « التصور المادي للعالم يعني ببساطة تصور الطبيعة على نحو ما هي عليه دون أية إضافة غريبة عنها » ، فإما أنه يعني شيئاً محدداً ، أو قد لا يقصد شيئاً على الإطلاق . فتفسيرها على أن ماركس يقدم تفسيراً أو تصوراً conception (أي مجموعة من المفاهيم المترابطة) يحاول أن يفهم الطبيعة بمقتضاه دون أن يفترض كائنات زائدة عنها ، هو قول لا يضيف شيئاً ولا يعبر إلا عن نيته ورغبته في ألا تكون مفاهيمه التي يفترضها قد انطوت على ما هو أكثر من الطبيعة . وذلك لأنها رغبة يشارك فيها الناس جميعا دون استثناء ، كما لا تفرق باحثا عن آخر ، ولا تصف طريقة معينة من طرق البحث لأن أصحابها جميعا يتمنون ذلك ، ولكنهم يختلفون في تصوراتهم وفروضهم التي يقترحونها ، ولابد من تحديد القواعد والمعايير المنهجية التي تتحقق بموجبها .

يبقى إذن أن ماركس يعني بعبارته شيئا محددا يميزه عن غيره ، وهو أن تصوره المادي يعكس الطبيعة بدقة وإحكام . وأن نظريته هي المعادل أو النظير الفكري للواقع الموضوعي .

غير أن ذلك يفترض أنه قد عرف مقدما وقبل البحث ما هو الواقع الموضوعي ، ثم قارن بين هذا الواقع الذي يعرفه سلفا وبين تصوره المادي فوجد أن ما يعرفه من قبل هو بعينه ما تصوره في نظريته ، وإلا لما أصدر هذا الحكم القاطع بأن التصور المادي الخاص به ، هو تصور الطبيعة كما تكون عليه . ولكن كيف يتيسر لكائن ما أن يجمع بين علم الله الكلي الشامل ، وبين اجتهاد الانسان في محاولاته لبلوغ قدر من العلم ؟

ألا تنطوي تلك النظرة على نزعة صوفية لاهوتية تملك اليقين الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ؟

وربما يشرح الماركسيون تلك العبارة بأنها تؤكد فحسب أن التصورات المادية تشير إلى أمور ذات وجود موضوعي خارجي مستقل عن الإدراك أو الوعي . حقاً ، هناك الموضوعات المستقلة عن تصوراتنا ، ولكن من أدرانا بأن تصوراتنا عنها صحيحة ؟

قد يكون الرد سريعاً بسيطاً ، « حقيقة حلوى الودنج في التهامها » ، وهي عبارة ماركسية مشهورة . وكأنهم بهذه الوصفة اليسيرة قد حلوا مشكلة المعرفة العلمية على نحو نهائي قاطع .

إذن ، إذا كان الأمر كذلك ، فحقيقة الشمس هي ما نراه من قرصها المتحرك في السماء ، وحقيقة النجوم هي تلك المصابيح الخافتة التي تنير قبة السماء ، وحقيقة الرأسمالي هي منقذ العامل من البطالة ... إلخ .

فالعلم لا يقوم على هذا المعيار الساذج البسيط لأن موضوعات المعرفة ليست من هذا النوع الذي تحسم فيه الحواس والجوارح . ولابد أن نتعامل مع مقياس «البودنج » هذا على أنه محض دعابة عابرة لا تليق بالعلم أو الفلسفة . وذلك لأننا لا نفهم شيئا من إدعاء مطابقة الواقع لأننا لا نملك

مسبقاً ، أو ليس لدينا ما يحسم نهائياً فيما يكون هو الواقع ، لنعود ونقارن أو نطابق بينه وبين فكرتنا عنه .

وقد وقع « نيوتن » فى هذا الخطأ نفسه ، ليس فى إجراءاته العلمية ونتائجه النظرية ، بل فى تصوره أو فلسفته عن العلم عندما قال : « أنا لا أصطنع الفروض » وذلك لأنه كان مقتنعاً آنذاك أن مفهومات نسقه أو نموذجه العلمى مستمدة مباشرة من الواقع أو خبرته اللصيقة به ، أو هى مستعارة من التجربة . ولقد عرفنا فيما بعد أن مفهوماته لم تكن مجرد تجريد من خبرة حسية ، بل هى ابتكار عقلى نجح إلى حين ، حتى جاء « آينشتين » فأثبت أنه من الممكن لنا باستخدام مبادىء ومفهومات أساسية شديدة الاختلاف عن مبادىء ومفهومات نيوتن ، أن ننصف المدى الرحيب الذى يشمل معطيات الخبرة ، إنصافاً يفوق كل حد إذا ما قورن بما قدمته لنا مبادىء « نيوتن » ومفهوماته .

وقد ترتب على الاعتقاد بتطابق المفهومات العلمية مع الخبرة ، إنزلاق بعض الفلاسفة إلى استخلاص نتائجها بحيث أصبحت هذه المفهومات تعبيراً عن بنية الواقع نفسه أو ماهيته أو جوهره ، بل وبنية العقل أيضا التى تقوم على ضرورة باطنة لا تتخلف . فكأن القانون العلمى الذى يصوغه العالم فى مرحلة من مراحل تطور العلم ، باطن فى الطبيعة نفسها بمقتضى ضرورة أرادها الله للعالم المخلوق على هذا النحو ، كما نجد مثل ذلك لدى المعتزلة فى علم الكلام . أو أن القانون مفروض على العالم وفقا لمشيئة الله التى توجهه كيف أراد كما تزعُم الأشاعرة . بل إن « نيوتن » نفسه كان يعتنق ذلك الرأى فى كتابه « المبادىء الرياضية للفلسفة الطبيعية » .

وسواء كانت النظرة إلى القانون أو المفهوم العلمى على هذا النحو أو ذاك ، فقد كانت نظرة متعجلة إلى تطور العلم جعلت من مرحلة من مراحل تطوره ختاما نهائيا للمعرفة ، وتحولت فيه الاجتهادات الإنسانية ، فى المعرفة إلى أقانيم مقدسة .

ويكشف تطور المعرفة العلمية ، وخاصة فى الفيزياء النظرية بعد الثورة العلمية الثانية ، أن علم الطبيعة (الفيزياء) ليس هو الطبيعة . وأن ثمة مسافة بين الطبيعة والباحث فى الطبيعة هى التى تسمح له أن يضيف فاعليته الخاصة فى البحث عن طريق افتراض نموذج أو بنية خاصة ترى وفقها الوقائع . وتُقدّر أهمية ذلك النموذج أو تلك البنية باستيعابها لما هو مشاهد من تفاصيل عديدة حتى يأتى عالم آخر فيقترح بنية أو نموذجا أكثر استيعابا من السابق الذى برزت وقائع جديدة لا تقبل احتواءها داخله ، وهكذا إلى غير نهاية منظورة .

فثمة مستويان ، لكل منهما لغته الخاصة فى التعبير عنه ، مستوى الإدراك الحسّى ، وملائمة اللغة « الشيئية » أو اللغة الطبيعية التى نتداولها فى حياتنا اليومية . ومستوى التصور الذى يهدف إلى التحليل والتفسير ، ويعتمد على مفهومات أو تصورات ترتبط فيما بينها بعلاقات معينة تجعل منها نسقا أو نموذجا أو بنية ، ولغته هى ما يمكن تسميته بما وراء اللغة (ميتالغة) أو اللغة الشارحة . ولأن هذه اللغة الأخيرة تستخدم فى كثير من الأحيان ألفاظاً من اللغة الشيئية ، فإنها عرضة للخلط بين المستويين ، مستوى الأشياء ، ومستوى معرفة الأشياء ، فكأنها نوع من المجاز الأدبى الذى لا يحمل قيمته الجمالية أو الفنية إلا إذا اندرجت مفرداته فى نسق جديد وعلاقات جديدة بينها .

لذلك ينبغى لنا عند الحديث عن المعرفة العلمية أن نميز بين عالمين : الأول عالم الحس ، أى عالم الأشياء والمعطيات الحسية ، والثانى هو الصورة أو النسق العلمى المعرفى الخاص بكل فرع من فروع العلم . فالذى تعنيه الفيزياء مثلاً لوقوع حادث ليس هو العملية الفردية الفعلية للقياس التى تتضمن دائما عناصر عارضة وغير جوهرية ، بل تعنى فى الفيزياء مجرد عملية نظرية يقينية (أى يقينية بالنسبة للعلاقات المحددة بين عناصر النسق) . وهى بهذه الطريقة تستبدل بعالم الحس المعطى لنا مباشرة عن طريق أعضاء الحس أو أدوات القياس التى تدعم أعضاء الحس ، تستبدل بعالم الحس ، هذا عالماً آخر هو صورة العالم الخاصة بالفيزياء أو فى الفيزياء ، وهو بناء نظرى تصورى ، كما أنه بناء تحكمى إلى درجة معينة ، ومبتكر بهدف تجنب طريق اللايقين الذى ينطوى عليه كل قياس فعلى ، ومن أجل إمكان قيام علاقة متبادلة بين المفهومات العلمية .

ويترتب على ذلك أن يكون لكل مقدار فيزيائى مقاس معنى مزدوج . الأول هو ما يعطيه القياس مباشرة ، أى ما يخضع للمشاهد الحسية . والثانى هو ما يكون مترجماً فى صورة العالم الخاصة بالفيزياء .ولا تشمل تلك الصورة المقادير التى تخضع للملاحظة فحسب ، بل تنطوى على مكونات ليس فيها سوى دلالة غير مباشرة لعالم

الحس ، وهى ما تسمى بالمفترضات constructs (وافق مجمع اللغة بالقاهرة على اقتراحنا بهذه الترجمة فى الدورة الثانية والخمسين ٨٥ ــ ١٩٨٦) وهى التى لا تخضع بذاتها للملاحظة والتجريب المباشر ولكنها ضرورية لتفسير الوقائع والمعطيات المشاهدة مثل الجاذبية والأثير وغيرهما .

وإذن يخضع المعنى الأول للغة الشيئية أى لغة التعبير عن الأشياء ، بينما يتبع الثانى اللغة الشارحة ، أى لغة التصور والتفكير فى الأشياء .

وقد نضرب مثلا يوضح اللغة الشيئية واللغة الشارحة فى رؤيتنا للون الأزرق فى السماء أو المحيط ، فهذه لغة شيئية . أما اللغة الشارحة ، أى اللغة العلمية ، فتنكر وجود ذلك اللون على نحو ما تشاهده كيفيا وتحيله الى أطوال موجية معينة .

ولقد صنع ماركس ما يشبه هذا إلى درجة كبيرة فى تحليله للنظام الرأسمالى وتصوره لمراحل تطور المجتمع عندما افترض نمط الانتاج ، والقوى المنتجة وعلاقات الإنتاج ، والبنية ، والبنية العليا ، وفائض القيمة وغيرها . فهى مسائل لا تخضع للمشاهدة المباشرة . ولكنها تشكل نموذجا يفسر كثيراً من الوقائع التاريخية بجلاء وبساطة . ولقد اعترف ماركس فى مقدمته لرأس المال بأن أدواته المنهجية فى تحليل التاريخ التى تقابل كما يقول ، الأجهزة المعملية فى العلوم الطبيعية ، هى التجريد ولكنه ما لبث أن قال فى مواضع أخرى كثيرة أن ما افترضه هو اكتشاف للماهية والجوهر والعلاقات الباطنة الضرورية .

ويعنى هذا فى نهاية الأمر أن العلم لا يقدم صورة للطبيعة دون إضافة غريبة ، بل هو نفسه إضافة غريبة عن الطبيعة فلكى يعرفها ، أو بعبارة أخرى ، لكى يسلك الإنسان فيها طريقه بنجاح ، لابد أن يفرض عليها تصوراته الخاصة التى تتفاوت فى درجة استيعابها ونجاحها . ولكن دون أن يزعم أن ما يقدمه من تصورات هى الطبيعة نفسها ، بل هو مدى علمه بها الذى هو فاعلية إنسانية تنمو وتزكو إلى غير حدود . أما إذا اعتقد أنه يقول كلمته النهائية وأنه صوت الطبيعة ومرآتها فإنه ما يلبث أن يتحول إلى ضرب من اللاهوت أو الميتافيزيقا . ولذلك نجد أن ما يستمر من العلم هو المنهج الذى ينتج نماذج وأطرُ متفاوتة ، وليس المحتوى المعرفى بقوانينه ونظرياته .

ورغم أن ماركس رفض الميتافيزيقا إلا أنه استبدل بها ميتافيزيقا أخرى .

ماركس واللاهوت الإنسانى

فما رفضه من الميتافيزيقا متابعاً بذلك هيجل ، تصور العالم مشتتا مفرقا متعدداً ، وساكنا مستقراً ، وتصور الأشياء تامة ثابتة ويستقل الواحد فيها عن الآخر . بينما يرى ماركس العالم على نقيض ذلك . وينطلق على نظريته الخاصة عن العالم المنهج الجدلى كما صنع هيجل من قبل ، مع اختلاف بينهما فى البداية أو الأولوية . فجعلها ماركس المادة ، وانطلق هيجل من الفكرة فالتناقض الباطن الحايث للأشياء هو طبيعتها وماهيتها ومصدر تطورها بحيث يجعل من الأشياء عمليات فى صيرورة . ويقوم المنهج الجدلى عند ماركس إلى جانب التناقض على قانون تراكم التغيرات الكمية يؤدى إلى تحول كيفى . وقانون نفى النفى .

وهو لا يجعل منها خطوات تؤدى إلى المعرفة بقدر ما هى وصف للوجود (أى المادة التى هى فى حركة) سواء فى الطبيعة أو التاريخ الانسانى . وبضربة واحدة وحّد ماركس بين طريقة فهمنا للأشياء ، وأسلوب وجود تلك الأشياء . أى أنه صاغ نظرية الوجود (الأنطولوجيا) ونظرية المعرفة (الابستمولوجيا) وكذلك المنطق فى نسيج واحد . « فكل ما هو واقعى عقلى وكل ماهو عقلى واقعى » كما يقول هيجل ، على أن نترجمها فى الماركسية إلى : كل ما هو موجود فى الواقع يطابق تصور ماركس عن الواقع ، وتصور ماركس عن الواقع يطابق ما هو موجود فى الواقع . وأظن أن العبارة الشهيرة : التصور المادى للعالم هو ببساطة تصور الطبيعة على ما هى عليه دون إضافة غريبة عنها» هى تنويع على نفس النغمة .

فقوانين الفكر الإنسانى تتطابق مع قوانين الطبيعة وليس غير قوانين الجدل

أصلح لهذا لأنها تقدم لنا الضمان الذى يشبه «ضمان الصدق الإلهى» عند «ديكارت» الذى يكفل له ألا تكذب وقائع العالم مبادىء الفكر لديه إلا أن ديكارت رغم طموحه وغروره المأثور عنه ، كان على غير يقين من التطابق بين المجالين ، ولذلك التمس ذلك اليقين من صدق الله الذى لا يخدع عباده . غير أن ماركس بيقينه الجدلى الراسخ استرد ذلك الضمان الذى اغتصبه إله ديكات من قبل وأحل مكانه (التناقض) ذلك الإله الصانع عند أفلاطون ، والمحرك الأول . عند أرسطو . بل ان انجلس يزايد عليه فى كتابه ضد دهرنج فيقول أن التناقض أيضا باعث الحياة ، أى الخالق .

وكان لابد للتناقض فى هذا التصور الجدلى المهيمن على الوجود والمعرفة والحياة ، أن يتجاوز دلالة المنطقية المعروفة ليسع كل شىء ويكرس كتسمية تطلق على أى اختلاف ، أو تضاد ، أو تميز ، بينما كان فى المنطق التقليدى الذى نستخدمه فى استدلالاتنا وتفكيرنا قبل الهداية الجدلية ، مقصوراً على وصف أحكامنا على الوجود ، ولم يكن صفة للوجود نفسه ، فيكون التناقض بين قضيتين إذا اختلفنا فى الكم والكيف معاً فلا تصدقان معاً ولا تكذبان معا فى نفس الوقت ، وبنفس الاعتبار .

فيعنى التناقض ببساطة افتقاد الاتساق . والغريب فى الأمر أن هيجل وهو يعرض منطقه أو جدله كان يقدمه بطريقة أراد لها الاتساق بالمعنى المنطقى المألوف حتى لا يتهمه قراؤه بالخرف والتخليط . غير أنه لم يكن فى الحقيقة يقدم منطقا بقدر ما كان يقدم آراء علمية وفلسفية . وكان يستخدم أمثلة من الأحياء والكيمياء وغيرهما . فلم يقترح منطقا صوريا كما ينبغى أن يكون المنطق ، بل اقترح محتوى وقائعيا منظوراً إليه بطريقة نخالفة لطرق أرسطو وكانط .

والواقع أن الجدل ليس موجوداً على نحو قبلى فى التاريخ أو الطبيعة لأن الإنسان هو الذى يصف الأشياء والوقائع والعلاقات بينها على أنها مع ، أو ضد أو نقيض ، أو مختلفة . وهو الذى يغير فى هذه الأشياء والعلاقات بينها .

فكأنه هو الذى يضفى الجدل على عالمه وليس لنا أن نعود فنقرر أن العالم جدلى فى جوهره وماهيته .

ولقد احتفظ هيجل بالحدود ؛ أى المصطلحات والمقولات ، التى استخدمها المنطق التقليدى سواء عند أرسطو أو كانط . ولكنه حولها من طرفها إلى الطرف المضاد أو المقابل وليس النقيض دائما . أو بعبارة أخرى نقل طرف أية ثنائية معروفة فى الفلسفة الواحد إلى الآخر : فالكم يؤدى إلى الكيف ، والماهية إلى الوجود والشكل إلى المضمون والعلة إلى المعلول والذات إلى الموضوع .. إلى آخر كل الثنائيات على أن يقبل اتجاه التحول عكس مساره .

فالثورة الحقيقية فى الفكر تقوم على عادة النظر فى كل هذه الحدود القديمة التى تلقاها هيجل بالقبول ، وإنكاره واستخدام منظور مختلف له حدوده الخاصة ومفاهيمه ، وليس مجرد قلب لما هو معترف به : فالحقيقى يصبح زائفاً والزائف حقيقياً ، والخطأ حقانسبياً ، والكم كيفاً ، والشكل مضموناً ، والظاهر جوهراً ، وهكذا ... ومعنى هذا أن جدل هيجل ومعه ماركس لم يغير من الإشكالية القديمة للمنطق القديم ، بل قدم أفكاراً كان من الممكن عرضها بالمنطق المعتاد . ولو حذفنا كلمة تناقض واستبدلنا بها اختلاف أو تعارض أو عدم تطابق لما فقدنا كثيراً فى المحتوى المادى المعرفى الذى قدمه كل منهما بينما استطاع المنطق الرمزى أن يغيّر من قواعد الاستدلال ويوسع من مجال تطبيقها . وقد قاوم استخدامه فلاسفة السوفييت أول الأمر بوصفه منطقا مثاليا بورجوازيا ثم عدلوا عن ذلك واندفعوا إلى دراسته والإسهام فى تطويره مما يدل على أن الجدل لم يكن منطقاً بديلاً وإلا لكان فيه الغناء عن ذلك المنطق المشبوه الجديد . مما جاء به هيجل أو ماركس من جديد ليس هو المنطق ، أو المنهج بل أفكارا وآراء مذهبية رفيعة المستوى يقبل الكثير منها التدفق فى نهر المعرفة الإنسانية الذى ترفده مساهمات غيرهما من المفكرين .

٣ ـ التاريخ

لا مفر من الاعتراف بأن التاريخ الذى حدث بالفعل ليس هو بعينه ما دونه المؤرخون . فما تزال الدراسات التاريخية تحمل طابعا أسطوريا بدرجة أو بأخرى . فالتاريخ الفعلى شبكة من التفاصيل والوقائع المتعددة مثلما نحياها اليوم فى عصرنا الراهن . ولكن عند تسجيله وتدوينه أو تفسيره يتم اختيار ناظم أو محور يضم تلك التفاصيل والوقائع فى نسق أو بنية أو مراحل معينة .. إلخ وهى التى تؤلف دلالة تلك الوقائع على نحو ما يرتضيها المؤرخ أو الباحث . ولذلك تصنّف تلك الممارسات الإنسانية أو تقسم إلى جوهر أو مفتاح رئيسى . وإلى أعراض أو تجليات تدور من حوله . ويتم الاختيار

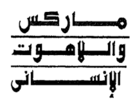
من بين تلك الوقائع والحوادث وكذلك الشخصيات ما يصلح جوهراً أصلياً أو نواة . أو بنية أساسية ما يلبث أن يصاغ غيرها حولها بوصفها أعراضاً أو مظاهر أو نتائج .

وتعامل الحوادث التاريخية كما لو كانت برادة حديد مبعثرة لا تستعيد انتظامها فى دائرة المجال المغناطيسى إلا بقضيب ممغنط هو المحور أو الجوهر المختار ، أو البنية المصطفاة التى يعدها كل مؤرخ أو باحث حقيقة موضوعية فرضت نفسها عليه . ومن ثم يعاد النظر ، أو تراجع العلاقات بين هذه وتلك من الوقائع وفقاً لكل تصنيف .

بعبارة أخرى يمكن القول بأن الماضى البشرى يصاغ بأسره كما تحكى الأسطورة التى توزع الأدوار الرئيسية والثانوية كما يراها الباحث . وتكتسب مصداقيتها بكثرة التكرار والإلحاح . فذلك ييسر فهم شتات الوقائع والتفاصيل ؛ كما يسلم إلى التعامل الهين المريح معها .

ولا ريب أن هذه المحاولات التفسيرية لا تتكافأ جميعها فى إتاحة الفهم الناجح لمسار التاريخ ، لأنها تتفاضل فيما بينها بحسب المنهج المتبع ، والمنحى النظرى المستخدم فى التفسير .

ويتبع التفسير العلمى ما يسمى بالمنهج الفرضى ـ الاستنباطى فثمة فروض تعد مبادىء منظمة للمعرفة المشتتة تجمع عديداً من الوقائع والمعطيات فى نسق واحد يجعلها معقولة أو مفهومة intelligble اى أن الوقائع والمعطيات المناطة بالبحث تحتل مواقعها من هذا النسق دون أن تخلف بواقى خارجه . أما التبرير فهو التعسف فى





إقحام ما يخرج عن ذلك التعميم النسقى بحيث تنفرط وحدته وتبرز منه زوائد متعددة . وربما يتخذ التبرير ، من الناحية المنطقية ، هيئة ما يسمى بالدور المنطقى ، متى كانت أدلته وشواهده التى يحاول أن يثبت بها صحة مقدماته لا تقوم أو توجد إلا بافتراض صحة تلك المقدمات .

٤ ـ نهاية التاريخ

يتميز الإنسان عن الحيوان لدى ماركس فى أنه لا يكتفى بإعادة إنتاج نوعه كما يفعل الحيوان ، بل يعيد إنتاج الطبيعة الذى يغير منها فى نفس الوقت الذى يتغير معها .

فهذا الإنتاج هو الذى يلبى به الإنسان حاجاته . ولكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع الإنسانى أسلوب او نمط إنتاج معين له وجهان : الأول هو القوى المنتجة التى تتألف من أدوات الإنتاج والخبرة البشرية فى ابتكارها واستخدامها . والثانى علاقات الإنتاج التى تنشأ بين البشر أثناء الإنتاج . وتتحدد فيها علاقات الملكية لأدوات الإنتاج . فالفئة التى تملكها هى الطبقة السائدة القائمة بالاستغلال ، والأخرى هى الطبقة الخاضعة للاستغلال .

ولا مناص للبشر فى الانتاج الاجتماعى لوجودهم من أن يدخلوا فى علاقات محددة تكون مستقلة عن إرادتهم ، وهى علاقات الإنتاج الملائمة لمرحلة معينة من تطور قواهم المادية للإنتاج . وتؤلف كلية علاقات الإنتاج البنية الاقتصادية للمجتمع والأساس الحقيقى الذى ترتفع عليه بنية عليا قانونية وسياسية . وتتطابق معها أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . ويشرط أسلوب إنتاج الحياة المادية عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية بوجه عام . فليس وعى الناس هو الذى يعين وجودهم ، بل وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم . وعند مرحلة معينة من التطور ، تتعارض قوى الانتاج للمجتمع مع علاقات الانتاج القائمة ...

وتنقلب هذه العلاقات من أشكال لتطور القوى المنتجة لتصبح أغلالاً لها . وحينئذ يبدأ عهد من الثورة الاجتماعية . فتغيرات الأساس الاقتصادى تؤدى عاجلاً أو آجلاً إلى تحول للبنية العليا الهائلة بأسرها .. ولابد دائماً عند دراسة مثل هذه التحولات أن نميّز بين التحول المادى للأوضاع أو الشروط الاقتصادية للإنتاج ، الذى يمكن أن يتحدد بموجب دقة العلم الطبيعى ، وبين الأشكال القانونية ، أو السياسية ، أو الدينية أو

الفنيـة أو الفلسفيـة ، وباقتضـاب الأشكـال الايديـولوجيـة التى يصبح البشر بمقتضاها واعين بهذا التعارض أو الصـراع الـذى قـد يحسمـونـه بالقتال . ،، (من مقدمة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى) .

وما دام المجتمع منقسما إلى طبقات متعـاديـة فـلا يمكن أن تكـون لـه ايـديولوجيـة واحـدة،بـل لكـل طبقـة ايـديـولـجيتهـا . وإذا مـا كـانـت الايـديولـوجية تحمـل طـابعـا طبقيـا محتوما ، فـإنه يؤدى بهـا إلى تحريف الـواقـع ، أو الحقيقـة حتـى تـلائم مصالحها الطبقية إما بحجب الحقيقـة الموضوعيـة أو تشويههـا أو إضفـاء الخلود والأزلية على أفكار الطبقة المعبرة عن مصـالحهـا . بيد أن الأيديولوجيات الطبقية لا تتكافأ جميعا فى تعبيـرها أو تشـويهها للـواقـع والحقيقـة . فـإذا ما كانت الطبقة تؤدى دوراً تقدميا من التطور الاجتماعى أى عندما تكون طبقة صاعدة لم تحكم بعد ، فإنها لابد واقفة فى صف الواقع الموضوعى حيث تقترب ايديولـوجيتها من الحقيقـة وتدنـو من التعبـير عنهـا . ولكن متى استنفـدت الطبقـة دورهـا التقـدمـى واشتبكت مصلحتها فى صراع مع مجرى التطور . فإن وعيها يغدو وعيا زائفاً . وتشرع فى تحريف الواقـع والحقيقة حتى يـلائما مصالحها الطبقية المنهارة .

أما الماركسيـة ، وهى ايديـولوجيـة الطبقة العاملة ، فهى ايديولوجية علمية وصادقة حتى النهاية لأن الطبقة العاملة هى التى ستقضى عـلى النظـام الطبقى الذى يشوه الحقيقة . ومن ثم فإن قدرة الايديولوجية الماركسية على التعبير عن الحقيقة الموضوعية باقية إلى الأبد فى كل مراحل تطورها .

وأغلب الظن أن لهـذه التصـورات جـدواها التى لا تنكـر فى بيان نسبيـة المعرفة ومحـاولة تفسيـرهـا . إلا أن المـاركسية قـد حلت مشكلـة النسبيـة بطريقة غير نسبية لما تنطوى عليـه من نزعة اطلاقية تشى بها أحياناً ، وتصرح بها تماما فى نهاية الأمر . فما تشى به هو أن ثمة مسارا محددا للتاريخ وله اتجاه واحد صحيح وغيره خطأ وانحراف وهو ذلك الذى تسلكه الطبقة الصاعدة فى كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع قبل أن تبلغ السلطة والسيادة .

أما ما تصرح به من نزعة إطـلاقية فهو محطة الوصول النهائية التى تهزم عندها البـورجوازيـة على يـد الطبقة العاملة التى تقيم دكتاتورية البروليتاريا التى تحطم النظام الطبقى للأبد مفسحة السبيل أمام الاشتراكية ثم الشيوعية . ويظل السؤال مثاراً . لماذا قدر للطبقـة العاملة أن تنهى المجتمع الطبقى للأبد ؟

ولماذا لا يستأنف الجـدل مسيرتـه ويخلق لها نقيضاً جديداً ؟

وعلى أية حال ، فأيديولوجية الطبقة العـاملـة هى الماركسيـة وهى العلم الموضوعى الصحيـح لأنها تعبـر عن اتجاه التاريخ الوحيد . ولكن لماذا تعبر ايديولوجية الطبقة العـاملة عن المسـار الصحيح للتاريخ ؟ لأن النسق الماركسى لفهم التاريخ هو الذى عيّن مراحل تطور التاريخ على هذا النحو . حسناً ، ولماذا تكـون المـاركسيـة صحيحـة ؟ لأنهـا ايديولوجية الطبقة العاملة . أليس هذا دوراً منطقيـاً سـافـراً . لقـد اختـارت الماركسية ايديولوجية الطبقة العاملـة لأنها الايديولوجيـة التى لن يتجاوزهـا التاريخ فى نظرها . أما ايديـولوجيـات الطبقات الصاعدة السابقة فقد تجاوزها التاريخ عندما تحولت إلى طبقات منهارة تقف ضد حركة التاريـخ الذى تحـدد طـريقـه ، وتعينت محطـات تـوقفـه . فايديولوجية الطبقة العـاملة هى آخـر الايديولوجيات لأن الايديولوجية نتـاج لمجتمع تتنازع فيه الطبقات . وعنـدما تقوم الشيوعية فلن تكون هناك طبقات وبالتالى تختفى الأيديولوجيات .

ولكن هـل يعنى هذا أن المـاركسية ستختفى ؟ هذا لم يصرح به أحد من المـاركسيـين . حقـا سينقضى دورهـا بوصفها ايديولوجية ولكنهـا ستبقى .. هل تبقى كنظرية علمية ؟ كـلا بطبيعة الحال لأن النظرية العلمية تقبل التجاوز وليس هناك نظرية علمية صـادقة عـلى الدوام . هل هى فلسفة ؟ ربما أشك فى ذلك بحسب منطقها ، لأن الفلسفة شكل من أشكال الايديولوجية وسلاح طبقى ، وليست مهمتها تفسير العالم ، كما صنع الفلاسفة من قبل ، بل تغيير العالم كما تنص الملاحظة الأخيرة من ملاحظـات عن «فويرباخ» وإذا ما تم تغيير المجتمع وتحويله إلى مجتمـع شيوعى لا طبقى فإنها لا تجد ما تغيـره ، إلا إذا فهمنا من تغيير العالم تطوير القـوى المنتجة دون وجود علاقات انتاج كما هو الحال فى الشيوعية ، أوصراع ، أى استخدام العلم والتكنـولـوجيـا ونشر الفنـون فى مجتمـع مستقر متـوافق على الـدوام ، تتطابق فيه حـالة القـوى المنتجة مـع عـلاقـات الانتـاج . ولابـد أن تكـون الفلسفة فى هذا النظام فلسفة السكينة والسـلام والحيـاد . ولا أعتقـد أن الماركسية كنظرية جـدلية قـائمة عـلى التنـاقض والصـراع يمكن أن تحتفظ بدور ما فى هذا المجتمع الشيوعى الذى تؤكد مقدمـه الضرورى المحتـوم حيث يختص المثلث الجدلى المأثـور ، ويزول النفى ، بعد أن أصبحت الشيوعية هى

الايجاب كنفى للنفى» كما يقول ماركس فى مخطوطاته لعام ١٨٤٤ .

إذن فالماركسية تكشف تاريخ الصراع الإنسانى ، وتدفع بهذا الكشف أو الوعى إلى التعجيل ببلوغ ملكوت الانسان الحر ، أو ملكوت الإنسان الإله الذى تحرر من كل صور الاغتراب ، وصعد من مراحل ما قبل التاريخ الإنسانى إلى التاريخ الانسانى الحق حيث الشيوعية . لغز التاريخ وقد تم حله كما يقول ماركس .

ولكن لماذا يصف ماركس المراحل السابقة على الشيوعية بأنها لا تمثل التاريخ الإنسانى ؟ عم يتحدث إذن فى تلك المراحل ؟ إن الفرق بين تلك المراحل والشيوعية هو فرق فى وضع إنسانى استغلالى وآخر لا استغلال فيه وإلا لكان الإنسان عنده هو الكائن الملائكى الذى لا يستغل أحداً ، بينما الانسان كما عرفه من قبل هو مجموع علاقاته الاجتماعية التى لابد أن تكون جدلية وبالتالى تقوم على التناقض والصراع . فإذا صدقت مقولته عما قبل التاريخ الإنسانى فلابد أن نستخلص منها أنه قد أوقف منهجه الجدلى عند حلول الشيوعية لأن الصراع مع الطبقية لا يستحق بأن يوصف بالجدل لأنه أمر يشترك فيه الانسان والحيوان الذى يستهلك الطبيعة . كما أن أسلوب الانتاج يقف فى الشيوعية على ساق واحدة هى القوى المنتجة ، لأن علاقات الانتاج هى التى تتحدد بملكية أدوات الانتاج . وإذا ما طبقنا قواعد القياس المنطقية لوجدنا ما يسمى بمغالطة الحد الرابع ، أى أن كلمة إنسان فى تفسيره المادى التاريخى ليست بمعنى واحد . فإنسان الأولى تعنى الإنسان فى التاريخ ، أما «إنسان» الثانية فى النظام الشيوعى

ماركس واللاهوت الإنسانى

فتعنى مفهوما خلقياً ، أو هو ما ينبغى أن يكون عليه الإنسان بعد أن يتخلص من النقص الخلقى الذى يتردى فيه عندما يشارك فى الاستغلال . إذن فتاريخ الإنسان الإنسانى ضرب من المجاز الأدبى .

فإذا ما أهملنا المجاز وجدنا ردة خطيرة إلى مفهوم الإنسان الأصلى المبرأ من الرغبة فى استغلال غيره . ذلك الكائن النبيل ، الفرد ، الحر ، المبدع الذى يكون نموه الحر شرطا للنمو الحر لرفاقه من بنى الإنسان . وربما كان هذا الحديث الشعرى والافتراض المسبق للإنسان الأصلى مستعاراً من الايديولوجية البورجوازية التى يناصبها ماركس العداء .

ولا ريب أن توقف ماركس عند الشيوعية بعد أن وصفها على هذا النحو يضعه إلى جانب المفكرين الذين أعلنوا صراحة نهاية التاريخ ماداموا قد تنبأوا بمرحلة ختامية سعيدة لا تنذر قط بصراع لا ندرى إلى أى مدى يقودنا .

وهو لا يعلن نهاية التاريخ . ولكن يبشر ببداية التاريخ الإنسانى . ولكن أى تاريخ هذا ، إنه مجرد استمرار وتراكم . وكما يقول «انجلس» «أن التاريخ مثل المعرفة لا يمكن أن يكتمل فى حالة مثالية كاملة للإنسانية» فهذا النوع من التاريخ الذى يبدأ من الشيوعية يماثل تاريخ الإنسان فى الجنة الذى يواصل اكتمال حالة المثالية بتحقيق رغباته السابقة التى ليس لها حدود ويكون الخلود كفيلا بتلبيتها .

وقد بدأ ماركس تصويره المادى للتاريخ بنقده للحالة الراهنة فى عصره وانطلق منها إلى الكشف عن المراحل السابقة لها حتى بلغ نقطة البداية فى الشيوعية البدائية ثم عاد فختم دراسته للرأسمالية بنبوءته لقيام الشيوعية وبداية التاريخ الإنسانى . وأكمل بذلك دورة كاملة .

ويمكن أن نتبين فى تصور ماركس للتاريخ وتقسيمه إلى ما قبل التاريخ الإنسانى ، والتاريخ الإنسانى الحق شىء يقربه من اللاهوت وإن كان انسانيا علمانيا ، لأن المسرح هو الأرض ، ولكن الزمان سيكف عن التقلب بين المراحل الصدامية وفقاً لحلقات اللولب الجدلية . فيعود الانسان فى الشيوعية إلى ذاته (قارن الروح المطلق عند هيجل) وينقضى الصراع بين الوجود والماهية ، والحرية والضرورة ، والفرد والنوع ،... لا طبقات ، لا استغلال ، لا دولة .

فالانسان يبدأ فى حالته البدائية ، حال الطهارة الأولى فى الشيوعية البدائية ، قبل أن يسقط فى الخطيئة وينخرط فى المجتمع الطبقى الذى يقوم على الصراع والاستغلال عبر مراحل العبودية والاقطاع والرأسمالية .

وفى المرحلة الأخيرة تقوم الطبقة العاملة بدور المخلص الفادى التى تحرر الإنسان بمعاناتها من عبودية الوثنية السلعة وتقضى على مملكة الشر والشيطان (الصراع والاستغلال) ليعود إلى الشيوعية فى نهاية المطاف . فالشيوعية هى المبدأ والمعاد ، وتكتمل بها الدورة حيث تضفى عليها كل النعوت المثالية بعد أن مهدت تضحيات الطبقة العاملة الطريق إليها ، تلك الطبقة التى فوضها التاريخ لحمل رسالة ، والنطق

بكلمتــه (اللــوغــرس) كمــا تجلت فى ايديولوجيتها الـموضوعيـة ، العلمية ، الصحيحة .

وعلى أبواب الجنة علق شعار «لكـل حاجته» وليس ثمة شرطة أو محاكم أو جيش تهـدد أحـداً فى الحصـول عـلى حاجته وتحقيق رغبته فهذه الهيئات هى أجهزة قمع الدولة التى زالت إلى الأبد .

وترى الماركسيـة أن التاريـخ جدلى ويتخذ مساراً محدداً «فالبشر يصنعون تاريخهم الخاص ولكنهم لا يصنعـونه إعتباطا فى أوضاع يختارونها بأنفسهم ، ولكن فى أوضاع أو شروط معينة مباشرة وموروثة من الماضى (١٨ برومير)

وما دامت الطبقة خاضعة لقـوانين الجدل وكذلك الانسان والمجتمـع لأنها قوانين كلية ضرورة ،فـإن هناك دائمـا اتجاها واحدا صحيحا لمسار التاريخ . ولأن الماركسية تدرك الواقع على نحـو مـا هو عليـه ، فهى إذن تـرتحـل مـع أنصارها فى ذلك الاتجاه الصحيح داخل العالم الذى يتحرك بهم فى نفس الطريق الذى يسيرون فيه ، بينما يمضى غيرهم فى الطـريـق نفســه ولكن فى الاتجـاه المخالف الخاطىء .

فكـأن هناك «اتفـاق جنتلمان» بـين الإنسـان الجـدلى والطبيعـة ؛ يعـرف الانســان قـوانـين الطبيعـة ، وتتكيف الطبيعة مع غـايات الانسـان التى هى جزء من الطبيعة نفسها .

ولا يخفى مـا ينطـوى عليـه هـذا التصور من دراما لاهـوتية يمثـل فيها الانسان والطبيعة معاً أدواراً مقررة أو مكتوبة من قبل فى ماهية الطبيعة وماهية الانسان التى قدّرها الجدل الـذى أعد للمؤمنين به والمجاهدين فى سبيلـه جنة الخلد الشيوعية لا يمسهم فيها نصب أو لغوب من صراع أو استغلال .

وقـد تقتـرب «السـوريـاليـة» من الماركسية فى هذا الصدد . فالسوريالية تعنى فوق الواقع وهى تلك المرحلة التى لم نبلغها بعد ، وفيها سوف يتسـاوق الواقع واللاواقع فى تلك السبيكة فوق الواقعية ، والوعى واللاوعى بعـد أن أغتصب مبدأ الواقـع والوعى نصيب اللاواقع واللاوعى فشوهت حقيقـة الإنسـان . ولابـد لاستعـادة التـوازن الحقيقى من تغليب جانب اللاوعى على جانب الوعى فى المـرحلة الـراهنة حتى نبلغ فى النهاية توازنا واستقراراً .

فعلى هذا الوجه نقد ماركس المراحل السابقة للشيوعية ، المذاهب التى تغلّب أفكار البنية العليا على علاقات الانتاج المادية فى البنية أو القاعدة فى تحديدها للعـوامل الحـاسمة فى تغيير الوضـع الجـائـر لـلإنسـان . ومن ثم تـوجـه باهتمامـه إلى علاقـات الانتاج المـادية فيما قبل التاريخ الانسانى ، ثم ما لبث أن جعـل للبنية الفـوقية الـروحيـة فى المجتمـع الشيـوعـى النصيب الأوفى تعـويضـاً للمؤمنـين المجاهـدين عن حرمانهم فى الدنيا (أى البنيـة الأدنى) من التفـرد والابداع الحـر الذى كـان أسيراً للوعى الـزائف والإيديـولوجيـة الحاجبة للحقيقة الموضوعية .

ففى كـل هـذا تتكشف الجـوانب اللاهوتية فى تاريخ ماركس وخـاصة فى تقسيمه للتاريخ إلى تاريخ يحتله النزاع والشقاق وآخر إنسانى يعود بالانسان إلى جوهره الحقيقى وبراءته الأصلية وتسـوده الحـريـة والمحبـة واشبـاع الحاجات جميعا . فكأن المراحل الأولى هى عالم الدنس والدناءة والثـانية هى عالم السمو والطهارة ، أو هما المـدينة الأرضية والمدينـة السماويـة شرط أن يستبدل بما هو إلهى ما يـوصف بأنـه الانسـان الانسـانى» الـذى ليس هـو الانسان الحالى .

والواقع أن ماركس قد عاش فى عصر كثر فيه القديسون والأنبياء من المفكرين والفـلاسفـة . ففضـلا عن أصحـاب اليـوتوبيات والاشتراكيـات الخيالية الذين صب عليهم سخريته ، كان هناك «أوجيست كـونت» الـذى تحـدث عن المراحل الثلاث اللا هوتية والميتافيزيقية والوضعية وجعل الأخيرة ختاماً نهائياً يتجلى فيها مجد العقل والانسان حيث أعلن فيها دين الانسانية . ولكنه أخفق فى التبشير به لأن النـاس لا يحبون أن يستبدلوا دينا بدين . أما اللاهوت الذى يستخفى فى العلم ويتخـذ هيئـة التنبؤ العلمى المدعوم بتفسيرات صائبة كثيرة لوقائع التاريخ . فإنه يقدم بها معجزاته الخاصة التى تسحـر وتبهر وسـرعان مـا تعتنق كنظـريـة علميـة لا تقبـل التجـاوز ، أى خـاتم العقـائـد التى لا يسعنـا إزاءها سـوى القبـول ، ثم التأويل ، ان عجزت عن تفسير الوقائع الجديدة . (وليس من قبيل المصادفات أن الماركسية قد حدث معها ما حـدث للديانات السابقة عليها من نشأة طوائف أوكنائس متعددة خـرجت عن التأويـل السوفيتى وطردت من الحزب ، وباءت بالحرمان الكنسى بعد اتهامها بالردة أو المـراجـعـة ، أو التخـريف وكلـهـا مصطلحات لاهوتية صريحة .

وأصبح الحديث فى الماركسية اليوم أقرب إلى علم الكلام أو اللاهوت* الذى يبـدأه المتحدثـون بنص من النصوص المقدسة ثم يسترسلون فى حديثهم كما يشاؤون معللين ومؤولين: فى الفلسفة أو الاقتصاد ، أو الاجتماع ، أو الفن ، وقد اتخـذ كل منهم عـدته من نص يـلائم موقفه . أو يقنع بالشرح على المتون .

نحو تفكيك البنيان المرصوص

وائل غالي

دراسة لفكر روجيه جارودى وآلتوسير وهنرى لوفيفر من زاوية بيان متناقضان المنظومة الماركسية نفسها .

— ١ —

قالوا عن روجيه او رجاء جارودى : إنه انحرف عن الصراط المستقيم وكرروا منذ إجهاض ثورة ١٩٦٨ وحتى اليوم ، إنه انحدر إلى أسفل درجات القيمة الفكرية حينما قرر الخروج على فلسفة دافع عنها وصاغها طيلة اربعين سنة على وجه التقريب .

وأظن .. أنه لم يخرج عليها قط ، بقدر ما خرج منها ، أو بتعبير آخر تم على وجه الدقة بروز سيطرة أحد طرفى الازدواجية الفكرية والحياتية التى لم يكبتها فى أى وقت من الاوقات بل كان واعيا بها وعيا كاملا حينا وناقصا حينا آخر .

وما شهدناه من انهيارات متتالية منذ سنوات هو وثيق الصلة بالمنظومة العقائدية التى صاغها جارودى وروج لها بالفعل والكلمة حتى تجديداته فى « واقعية بلا ضفاف » (١٩٦٤) و « ماركسية القرن العشرين » (١٩٦٦) و « منعطف الاشتراكية الكبير » (١٩٦٩)

وقد آثرت نقد جارودى وإعادة النظر فى النقد الكهنوتى وأساليب ومناهج الفكر الكهنوتى بدلا من التشبث بمواقع مدرسة فرانكفورت أو آراء اليسار الاوروبى أو أفكار جورج لوكاتش أو شطحات هربرت ماركيوز أو تصورات سمير أمين أو غيرها من أنماط النقد التى هى أشبه ما تكون بأساليب الفكر الماضى وأقرب إلى روح إشكاليات انقرضت هى الاخرى .

(ا)

إن همى هو بيان المضمون النظرى للجمود العقائدى وليس مجرد التنديد به . ويتكون هذا المضمون عند روجيه

جارودى من الوفاق الذى أقامه طيلة حياته بين الديانة المسيحية وبين الفلسفة الماركسية .

فكيف تحاكى الماركسية المسيحية ؟ أو ما هى الروابط التى تصل بينهما فى ظل اختلافهما ؟ هل هناك تشارط أو تفاعل متبادل ؟

(ب)

واقع الأمر أن جارودى حوَّل فى عمق اعماقه الاشتراكية إلى « مدينة الله » الحديثة . وليست مصادفة أن أتحدث عن مدينة الله لأنه عنوان أحد كتب القديس أو غسطين منظّر ـ المسيحية اللاتينية كلها وصانع نسقها الكامل ونموذج الفلسفة المسيحية يونانية ولاتينية فى عصر الآباء . وجارودى أحد الذين نهلوا عن غير وعى منه ومن آليات تفكيره .

(جـ)

وأظن أنه أصبح من المفروغ منه أن القرن الثامن عشر الأوروبى والتاسع عشر قد شهدا ظهورا واضحا لمجموعة من الأفكار غير الدينية المصوبة فقط نحو تحرير الإنسان وأظن كذلك أنه صار من المقطوع به أن الثورة الفرنسية لعبت دورا حاسما فى نشر وترويج هذه الافكار عبر أوروبا والعالم .

وكان قد انجلى غبار ثورة ١٧٨٩ ـ ١٨٩٢ عن سقوط « مملكة الحق الإلهى » ومولد « جمهورية الحق الاقتصادى » فى فرنسا ثم فى جل اوروبا ، واندفعت الطبقة البورجوازية الجديدة فى نشوة انتصارها ، إلى أستبدال ميلاد المسيح ، باعتباره تاريخ العهد البائد ، بتاريخ ميلادها هى ، كطبقة سائدة على كافة الأصعدة الاقتصادية والسياسية والفكرية ، باعتبارها بداية للتاريخ الإنسانى للحق .

وهكذا أصبح عام ١٨٩٢ فى التقويم المسيحى هو العام الأول فى تقويم الجمهورية الظافرة وعادت الطبقة الجديدة إلى حكمة معظم مفكرى عصر التنوير التى كانت تتسم بالإلحاد السياسى المصوب ضد المؤسسات الاجتماعية والسياسية كالكنيسة التى كانت حينذاك جزءا لا يتجزأ من الدولة ومن « حقها الإلهى » فى حكم البلاد كما كان يقول البارون دولباكس فى خاتمة كتابه « المسيحية بلا حجاب » .

(د)

يضاف إلى ذلك أن العبارة المعروف عنها أنها من اختراع ماركس ، أى الدين أفيون الشعوب والمستقاة من مقدمته فى نقد فلسفة الحق عند هيجل ، ليس هو صانعها الأول ، بل اقتبسها فى زمنه من برونوباور وموسى هيس ولودفيج فوويورباخ وهاين ، وبرنوباور صاحب المؤلفات الصريحة فى نقد المسيح وتاريخ الاناجيل المتقابلة والمسألة اليهودية ، واستخدم العبارة المعروفة لأول مرة فى « الدولة المسيحية وعصرنا » وموسى هيس فى كتابه « واحد وعشرون ورقة من سويسرا » ولودفيج فويورباخ وهاين فى مؤلفاتهما المختلفة .

(هـ)

هذه النقطة ليست الوحيدة ، بل هناك نقاط عديدة اخرى تدل على شرعية التوفيق الفكرى الذى أقامه جارودى طيلة أربعين عاما من عمره بين اديانة المسيحية وبين الماركسية .

ومن بين الأسباب الحاسمة التى مهدت الطريق أمام توفيق روجيه جارودى حتى آخر الستينيات بين الديانة المسيحية وبين الفلسفة الماركسية النقد الواضح الذى قدمه ماركس نفسه ضمن « مخطوطات ١٨٤٤ » فى الاقتصاد والفلسفة لمفهوم الإلحاد وآليات محتواه السلبى أو التجريدى ، فتحقيق العدل الاجتماعى بين الناس لا يرادف الإلحاد والإلحاد لا يرادف العدل الاجتماعى لان الإلحاد نزعة فلسفية مجردة تحب الانسان العابر . وموقف النفى الذى يقفه الإلحاد لا يكفى للتسليم بأنه موقف فكرى بالفعل والذى يقتضى حوارا مركبا ومعقدا بين النفى والإثبات .

(و)

ومن ناحية اخرى ينقد ماركس فى « المسألة اليهودية » موقف برونوباور وحصره نطاق التحرر الإنسانى فى حدود التحرر من الدين ، فالدولة هى الحد الفاصل بين الإنسان وحريته . وتقوم نفسها كبنية قائمة فوق الفوارق وفواصل المولد والطبقة والثقافة والمهنة . كما تصف كهيكل يشارك فى صنعه كل فرد من أفراد الشعب بدرجات متساوية فى السيادة بينما هى صاحبة السيادة فى ظاهرة الاغتراب البشرى .

(ز)

ثالثا تنتمى عبارة أفيون الشعوب فى تاريخ تطور فكر ماركس إلى مرحلة ماقبل المولد الفعلى لمذهبه والذى صاغه عامى ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ باستخلاص التعارض القائم بين طريقتى فى النظر إلى الامور وبين التصور الذى تمتاز به الفلسفة المثالية الالمانية .

وبالتالى فالعبارة المشهورة طفت على السطح فى مرحلة سابقة على نقطة التحول الكبرى فى حياته وفكره وانتقاله من الوهم إلى الواقع .

نحو تفكيك البنيان المرصوص

وبالتالى أيضا ليست عبارة « الدين أفيون الشعوب » بأى شكل من أشكال التفسير والتأويل من مكونات فكر ماركس ، ومن هنا مشروعية الطرح الجارودى قبل انفجار ١٩٦٨ .

— ٢ —

وعلى هذا أعاد فى الآونة الاخيرة على مسامعنا المزاوجة التى ناضل من أجلها ضمن كتاب « جولتى حول العالم وحيدا » (١٩٨٩) وكتاب « إلى أين نحن سائرون ؟ » (١٩٩١) وكتاب « الفضاء الداروينى الجديد » (١٩٩٢) .

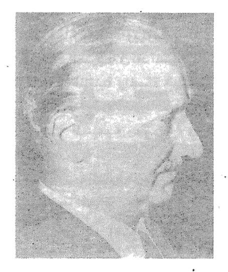
(أ)

إن روجيه جارودى لم ينحرف عن الصراط المستقيم لانه بدأ وظل يفكّر ويتفلسف ويشعر وفق آليات سيرن آبى كيركجورد أحد أعمدة الفلسفة الغربية المسيحية منذ أخريات القرن التاسع عشر وحتى اليوم ، وله الفضل الاكبر فى بلورة أفكار يسبرز وهيدجر واونامونو وجبريل مارسيل وقد كان الإيمان المسيحى محور فلسفة الإنسان الحى المعجون بالقلق أمام المطلق وهمومه . والذى يحمل الخطيئة فى جوفه .

ولم تكن آراؤه فى الألم الوجودى أو الحيرة ذات أهمية بالنسبة لجارودى بقدر ما كانت أفكاره حول « الخوف والقشعريرة » صاحبة السيادة فى صياغة عقله ووجدانه وقلقه وإيمانه المطلق الجبار . فحسبما يروى الكتاب المقدس أراد الله ذات يوم أن يمتحن إبراهيم فأمره بأن يأخذ ابنه الوحيد إسحق ويذهب ليحرقه ومالبث إبراهيم أن فعل ليفوز برضا الله ....



جارودى



هايدجر

(ب)

وعلى هذا فقد طور كارل بارت بدوره ضمن « الرسالة إلى أهل روما » نفس فكرة إطلاقية الإيمان وبعده عن قواعد البرهان والدليل والعقل .

(جـ)

وبنفس الأسلوب فى التفكير قرر روجيه جارودى عام ١٩٣٣ الانضمام إلى حزب الطبقة العاملة لتزويد نفسه بالجواب العملى عن تساؤل كيريجورد التجريدى : كيف أصبح مسيحيا ؟ وكأن الحزب واسطة بين الله والإنسان فألف مؤلفات عدة تحت تأثير هذا الاسلوب فى التفكير .

(د)

ثم جاوزت معادلة جارودى بين الإنسان والله الحدود الفرنسية ووجدت أنصاراً لها فى المانيا ، من بينهم أرنست بلوخ صاحب المزاوجة الجبارة بين التراث اليهودى والمسيحى ـ البروستانتى فى التصوف وبين التقليد الماركسى الألمانى فى صيغة أخلاقية أساسية كما يبدو ذلك فى « الكون من منظور الإلحاد » و « روح الطوباوية » و « الإلحاد فى المسيحية » و « طوماس مونزرقس الثورة » .

(هـ)

كانت إذن فكرة رائجة فى تلك الأيام الغابرة أما الآن فقد انقلبت الأمور رأسا على عقب وأتاح لنا الزمن أن ندخل مرحلة تاريخية مختلفة تماما لا تمتاز على وجه الدقة بالنور الكامل أو بالظلمة الناجزة .

ولا أحب أن أخوض ولا أن يخوض غيرى فى اختيار السهل ونقد الماضى لأنه

مضى وزال إلى غير رجوع . لكننى آثرت العودة إلى جارودى وأرنست بلوخ لإثارة غرابة موقفهما فى نفوس القراء فبينهما هم مشترك ومتكرر فى تاريخ الفكر ولا استرجعهما لأن الحاضر يخرج من الماضى أو لأننى أريد أن أنساه أو أفى به وأحرص عليه وإنما آية حديثى هو بيان الأصل الفكرى للانهيارات المتتالية التى شهدناها جميعا على شاشات التليفزيون وسمعناها مدوية على محطات الراديو .

— ٣ —

وأكبر الظن أن فلسفات روجيه جارودى وأرنست بلوخ العامة شديدة التأثر بشخصية طوماس ـ مونزر أو بشخصية ليون ناميا فى رواية طوماس مان « الجبل السرى » .

(أ)

فقد كان طوماس مونزر قائدا استثنائيا للجناح الجذرى لحركة الاصلاح الدينى المسيحى الأوروبى الحديث فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وخصما للوثر المصلح المعتدل المحافظ ومعارضا للكنيسة والمسيحية والإقطاع ككل دفاعا عن الفلاحين وفقراء المدن فى سبيل تأسيس ملكوت السموات على الارض خاليا من الصراع الطبقى وكان مونزر نفسه وريثا شرعيا للحركات الشعبية الصوفية فى العصر الوسيط التى هى وثيقة الصلة بثورات الزنج والقرامطة والحلاج فى تراثنا العربى الإسلامى القديم .

(ب)

ومن ناحية أخرى لم تكن البيئة الفكرية خليقة بأن تشكل وعى جارودى الفلسفى تشكيلا يساريا إذ درس وتعلم الفلسفة فى ظروف السيادة المطلقة فى مطلع القرن لأفكار أو كتاب ـ هاملان أحد أكبر أساتذة الفلسفة بمدرسة المعلمين العليا وجامعة السوربون .

فغادر جارودى باريس إلى جنوب فرنسا ليستمع إلى محاضرات موريس بلوندل ذلك الفيلسوف الفرنسى الذى أثار جدلا واسعا نتيجة تأسيسه المسيحية على قاعدة الفعل ونقد الحياة والممارسة ورسم خط السير الملموس إلى اللامتناه وشروط بلوغ العلم غايته المطلقة بحيث لاتنفصل الفلسفة عن العالم أو تنصاع إلى التجريبية المحضة .

(جـ)

وكانت الفلسفة المسيحية قبل ذلك بعيدة كل البعد عن الحياة فى كتابه الضخم « آفاق الإنسان » الذى نشرته المطبوعات الجامعية الفرنسية عام ١٩٦١ ثم صدرت طبعته الرابعة عام ١٩٦٩ وترجم إلى اللغة الأسبانية والبولندية والبرتغالية والعربية كان جارودى قد تحول من « النظرية المادية فى المعرفة » (١٩٥٣) و « الحرية » (١٩٥٥) إلى روح فكر مارى جوزيف بيير تيلهارد ، دى شاردان أحد أقطاب المزاوجة الكبرى بين المسيحية الكاثوليكية والفكر العلمى الحديث .

(د)

دى شاردان مفكر غريب : كان أسقفا وعالما فى نفس الوقت . ولم يكن عالما بالمعنى الفضفاض للكلمة . بل كان عالما دقيقا متخصصا ضمن نطاق العلوم الطبيعية فى نظرية التطور . ورفع هذه الأخيرة فيما بعد إلى مرتبة النظرة الفلسفية الشاملة فثار بالطبع الأساقفة التقليديون لما يحتوى التأسيس العلمى للإيمان على غيبة العناية الإلهية .

(هـ)

ولم تمنع الروح الكاثوليكية وطغيانها على فكر جارودى من الدفاع ضمن « ماركسية القرن العشرين » عن مقولة المبادرة التاريخية بلا وعى من جانبه بأن هذه المقولة تتعارض ومنطق القدرية التاريخية ومفهومه للاشتراكية كمدينة الله الحديثة .

(و)

وقد ارتبط هذا التعارض أو تلك المفارقة بعوامل موضوعية خارجة عن إرادة جارودى وجوهرها السياسة الحزبية المباشرة وكان قد دعا الحزب الفرنسى عام ١٩٣٦ وسط صعود الجبهة الشعبية إلى جمع شمل كافة الطوائف الدينية والمذهبية مما يفسر التميز المعروف بين مادية وأخرى تترك المجال مفتوحا أمام الملايين من العمال .

(ز)

لكن التفسير شىء والتبرير أمر آخر . لا يستطيع أحد اليوم أن يقف الموقف المادى القدرى من مستقبل الاشتراكية فالحياة أقوى من المفهوم ويتبدل وجهها يوما بعد يوم . كذلك عامل « الذات » . ربما يصنع الإنسان فى الأيام المقبلة قوانين أو أنماطا اجتماعية جديدة لم يسبق لها مثيل ... ربما .

— ٤ —

ولا أظن أن روجية جارودى صاحب « دراسة فى فلسفة هيجل » (١٩٦٢) و « فكر هيجل (١٩٦٦) و « كارل ماركس » (١٩٦٥ و ١٩٧٢ و ١٩٧٧) و « الماركسية والوجودية » (١٩٦٢)

و « أسئلة موجهة إلى جان بول سارتر » (١٩٦٠) و « الماركسية والأخلاق » (١٩٤٨) و « ما الأخلاق الماركسية (١٩٦٣) و « النزعة الإنسانية الماركسية » (١٩٥٧) و « فى سبيل واقعية جديدة للقرن العشرين » (١٩٦٨) و « رقص الحياة » (١٩٧٤) وغيرها من الملفات الضخمة فى الفكر والنقد والأدب وقد أخطأ لأنه لم يعد ممكنا أصلا الاستناد إلى ثنائية الصواب والخطأ فى تقييم التحولات ونقد أصول الفشل وأسس حركات التصحيح الفكرية والسياسية كافة .

(أ)

وبالطبع لا أبرر هنا الجمود العقائدى الحديدى لدى جارودى بل اقترح إحلال الحوار مكان التوفيقية التى أقامها ، بحيث لا تبتلع القدرية التاريخية الطاقة العملية الكامنة .

(ب)

ولا تعنى العلاقة بين المبادرة التاريخية وبين القانون التاريخى أن العلاقة لها ألف وجه وألف تفسير وإنما تعنى إقامة علاقة جديدة أساسها شل طغيان القانون التاريخى وامتلاكه لمبادرة الشعوب وللوعى التاريخى وللوجدان التاريخى بكل ألوانه وتياراته ، لأن القانون التاريخى الجديد بالصفة العلميه هو المنسوج بروح المجتمع وأعماقه ووجدانه وذهنيته وعاداته وتقاليده والمصنوع برغباته وأمنياته وآلامه .

(جـ)

وعلى هذا فالقانون التاريخى بالمعنى العلمى الرصين ، يحصر عموميته فى حدود دقيقة تصوغها البيئة التى

نحو تفكيك البنيان المرصوص



جبريل مارسيل

صنعته وصنعها ، ويحكم عليها السياق بالعقم أو بالإثمار ، إذا خرجت عنه ضلت الطريق العلمى ، بالإضافة إلى صلاحيتها وشرعيتها الإنسانية .

(د)

إذن لا نستطيع أن نحكم على الماضى بمعايير الصواب والخطأ وربما يبدو ذلك أمرا مهزوزا يغازل شطحات الصوفى ، وربما يذهل عقل الإنسان العادى وغير العادى ويشعر بالحسرة أو بالخوف ، لكن الواقع أنه لم يعد مفيدا بعد إخفاق عدة حركات للتصحيح والتنقيح والتبديل والتجديد دون أن نعيد النظر أصلا فى مفهوم الصواب والخطأ على السواء .

ـ ٥ ـ

ربما يكون هنرى لوفيفر المفكر الوحيد الذى طرح قبل فوات الأوان قضايا الإبداع أكثر من جارودى أو لويس التوسير .

فلقد وضع « ما بعد الفلسفة » (١٩٦٥) و « الفكر الذى أصبح عالما .. هل من الضرورى التخلى عن ماركس ؟ (١٩٨٠) و « نهاية التاريخ » (١٩٧٠) و « المشكلات الراهنة للماركسية » (١٩٥٨ و ١٩٧٠) و « ما بعد البنيوية » (١٩٧١) و « بقاء الرأسمالية ام إعادة إنتاج علاقة الانتاج » (١٩٧٣) .

(أ)

وقد رحل العام الماضى بمستشفى عن عمر يناهز ٩٠ عاما فقط ، لذلك رحل وكأنه لم يرحل . إذ لم يذكر خبر وفاته لا فى راديو ولا فى تليفزيون فى فرنسا . إذن رحل فى صمت . رحل واحد لم يُسمع برحيله .

(ب)

على أية حال هنرى لوفيفر هو أحد قادة الفكر فى القرن العشرين بدأ رحلته الفلسفية بالذهاب إلى موريس بلوندل وليون براتشفيج للاستماع إلى محاضراتهما فى الجامعة الفرنسية وهو لم يتجاوز سن العشرين . ثم أسس عام ١٩٢٤ مجلة « فلسفات » مع بيير مورونج ونوربير جوترمان وجورج بوليتزير وجورج فريدمان . فما لبثت وأن تأسست مجلة « روح » كرد فعل على توجه لوفيفر المادى وتعاطفه مع حركة السورياليين . وفى نفس الوقت الذى عمل فيه سائقا لسيارة « تاكسى » (من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٢٩) انضم إلى الحزب الشيوعى عام ١٩٢٧ . ثم خرج منه عام ١٩٥٨ ودرّس

مادة الفلسفة فى ريف فرنسا حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . حاول الإبداع على ضوء مثلث الشك المعاصر : هيجل ، ماركس ـ نيتشه . فنقد مارتن هيدجر وصاغ مفهوما خاصا فى الاغتراب والتصوف والحياة اليومية واشترك فى مجلة « آرجومان » (حجج) مع دوفينيون وموران واكسيكوس .

ثم حاور جى دويور ومدرسة « السيتوا سيونيست » التاريخية وتعاطف مبكرا مع المنشقين اليوغوسلاف إلى حد الكتابة فى مجلتهم « براكسيس » (الممارسة) وإلى درجة الالتقاء مع جولدمان وماركيوز .

لذلك لم تكن مصادفة أن يعيد النظر مبكرا وجذريا فى فلسفة ماركس .

(جـ)

اصبح من العسير جدا أن نرفع الأخطاء إلى مجرد معالم على الطريق يستفيد منها المرء أو ينتقل بها الإنسان إلى تجارب يستخلص منها الدروس والعبر .

(د)

ذلك ان عالما كهنرى لوفيفر لم يكن ماركسيا مراهقا . فقد كان عضوا بالمركز القومى الفرنسى للبحوث من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٦٠ والقى العديد من المحاضرات فى جامعات العالم لا فى فرنسا وحدها .

كذلك لم يكن ماركسيا مراهقا لأنه صارع حتى آخر لحظة عمالقة القرن العشرين : لويس التوسير وروجيه جارودى وهنرى برجسون واندريه بروتون وجان بول سارتر .

(هـ)

ومن جانب آخر سبق له وأن عبر بشكل واضح عن ضرورة الإبداع الجديد فى الفلسفة الماركسية قائلا ضمن سيرته الذاتية الضخمة « المجموع والمتبقى » (١٩٥٩) :

« إنى أعترف أننا إذا صورنا الكائن الماركسى على نمط الصفة الجوهرية أو الماهية أو الوجودية بحيث يمسى الماركسى مسبقا إنسانا غريبا يختلف عن بقية البشر ويهرب من تناقضاتهم ويشارك فى الحقيقة مثلما يشارك فى صياغة المستقبل . فبهذا المعنى لست ولم اكن فى اى يوم من الإيام ماركسيا فاضلا أو ماركسيا حقيقيا » ثم عقب قائلا :

« ولكننا إذا اعتبرنا الماركسية لا من الناحية الوجودية التى تبدلها إلى « حالة » ، بل من ناحية الحركة المتجهة إلى المستقبل الممكن والمحدد ، ففى هذه الحال فقط أدعى أننى ماركسى ممتاز » .

(و)

إن القضية إذن ليست إظهار الحق من وراء الخطأ بعد حدوث التغيرات لأن الحق والباطل يسبقهما تبدلات الواقع التى تفرض على النظرية يوميا أن تنتقل من حال إلى حال لكى تبقى على وجه الارض . ومن غير ذلك تقذفها الحياة فى سلة المهملات التاريخية .

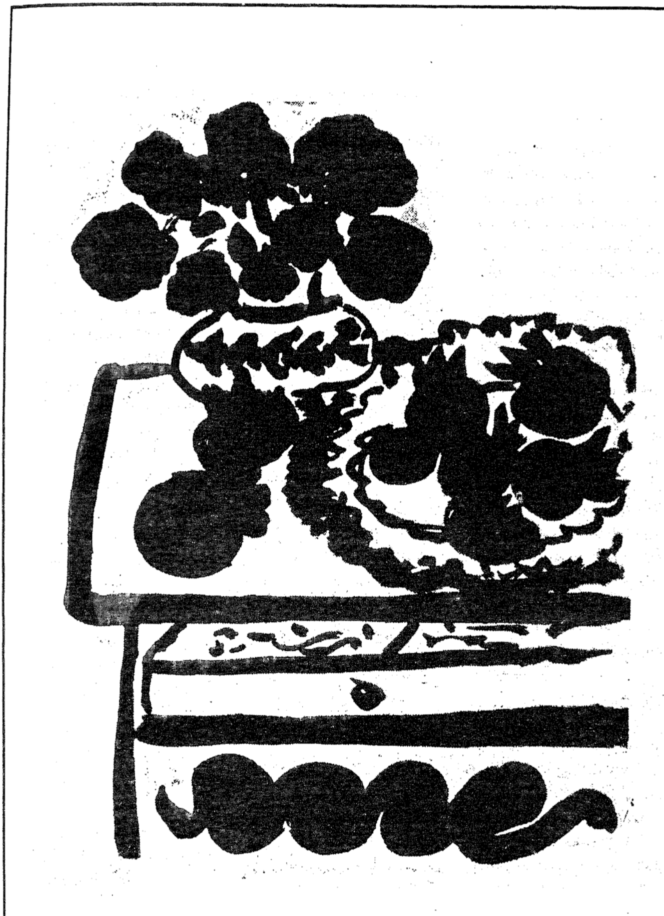
(ز)

ولقد توقفت ربما طويلا وذكرت اسم جارودى ولوفيفر والتوسير . ذلك لأننا مواظبون منذ سقوط الأنظمة الشيوعية على الوقوف على بواطن الخطأ . والصواب كيف نهتدى إليه بغير أن نتأمل لوهلة واحدة مدى صحة ثنائية الصواب والخطأ نفسها والماثلة فى اذهاننا كالنقش على الحجر فنحاول مجددين الحفر فى صخور الحقيقة وكان الله بالسر عليما .

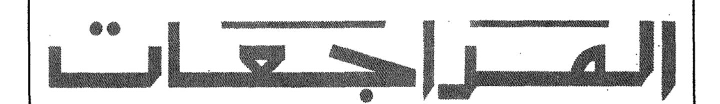
ـ ٦ ـ

واقع الأمر أن ماسقط لم يكن كالبنيان المرصوص وإنما كان من صنع بشر فكروا وفعلوا على نحو محدد . ومن بينهم كان هنرى لوفيفر الذى كتب عنه العالم الفرنسى جان دوفينيو فى جريدة « لوموند » الفرنسية اليومية يقول : « فى الخمسينيات من هذا القرن كان لوفيفر الأخ الأكبر والشريك . وذات ليلة جاء هنرى لينضم إلينا . خالط السورياليين وسار على خطى هيجل واضاف بعدا جديدا إلى فكر ماركس لم يتعارك مع الوجودية التى كانت على مرمى حجر من تفكيره بلا أدنى شك . ومارس مع الستالينية لعبة التخبئة فحينما كان يقترب منها كان يدمر ذكرى نيزان الكاتب الفرنسى المعروف ويؤلف كتبا ايديولوجية . أما حينما كان يبتعد عنها فكان يؤلف كتبا عظيمة عن المخادعة والحياة اليومية ومجتمع المدينة . واهتم بكتّاب مثله كنيتشه وكيركجورد . وكانت فلسفته صياغة لتناقضاته وقلقه . وربما أراد أن يعيش أفكارا تناقضية » .

وبالضبط ما أدعو إليه هو إبراز ما تحتوى عليه الماركسية من متناقضات فى صميم بنيانها المرصوص والمحكم . تماماً كما يفعل اليوم كلود لوفور أستاذ الفلسفة بمدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية واحد تلاميذ ميرلوبونتى وجان بول سارتر فى كتابه الصادر هذا العام تحت عنوان « الكتابة ومحنة السياسة » يطور فيه النقد القديم للأسلوب البيروقراطى فى التفكير . ■



طبيعة صامتة للفنان هنرى ماتيس

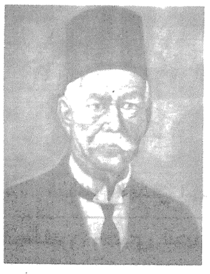

المراجعات



السنهـــورى .



حسن الهضيــــبى



سعــد زغـلول

قانون رقم ١٣١ لسنة ١٩٤٨

بإصدار القانون المدنى

نحن فاروق الأول ملك مصر

قرر مجلس الشيوخ ومجلس النواب القانون الآتى نصه ، وقد صدقنا عليه وأصدرناه :

مادة ١ — يلغى القانون المـدنى المعمول به أمام المحاكم الوطنية والصادر فى ٢٨ أكتوبر سنة ١٨٨٣ والقانون المدنى المعمول به أمام المحاكم المختلطة والصادر فى ٢٨ يونيه سنة ١٨٧٥ ويستعاض عنهما بالقانون المدنى المرافق لهذا القانون .

مادة ٢ — على وزير العدل تنفيذ هذا القانون ويعمل به ابتداء من ١٥ أكتوبر سنة ١٩٤٩

نأمر بأن يبصم هذا القانون بخاتم الدولة وأن ينشر فى الجريدة الرسمية وينفذ كقانون من قوانين الدولة ،،

صدر بقصر القبة فى ٩ رمضان سنة ١٣٦٧ (١٦ يوليه سنة ١٩٤٨)

فاروق

بأمر حضرة صاحب الجلالة

رئيس مجلس الوزراء	وزير العدل
محمود فهمى النقراشى	أحمد محمد خشبة

قانون إصدار القانون المدنى ويلاحظ أنه مكتوب « بحروف التاج » ، وهى محاولة كانت قد طرحت فى الأربعينات لإدخال « الحروف الكبيرة » Canial dettora فى اللغة العـربية ، ولكنهـا محاولة لم يتحقق لها الانتشار لصعوبتها .

التقنين المدنى المصرى

سرد لتاريخ صدور القانون المدنى المصرى وإستعراض للجهود التى بذلت فى إقراره منذ ثلاثة وأربعين عاما .

دعوة ليكون العام القادم عام احتفاء بالقانون ومناقشة القضايا التى يطرحها .

وليم سليمان قلادة

فى 15 صدر القانون المدنى المصرى ليعمل به اعتبارا من ١٥ أكتوبر ١٩٤٩ . وبذلك يكون قد مضى عليه فى هذا الشهر (أكتوبر ١٩٩٢) ثلاثة وأربعون عاماً كاملة . وتمر المناسبة دون أن يحس بها مجموع المواطنين الذين ينظم هذا القانون معاملاتهم اليومية . وأيضا بالنسبة للصفوة المثقفة ــ بل وبالنسبة للمشتغلين بالقانون دراسة وتطبيقاً .

هذا ، فى حين أن إصدار القانون المدنى الجديد عام ١٩٤٨ ليعمل به ابتداء من العام التالى ــ هو أحد الأحداث العظيمة فى التاريخ المصرى . إنه فصل هام من الحركة العامة التى ناضل الشعب فيها ليسترد سيادته الوطنية ، وحقق السيادة التشريعية والقضائية على جميع القاطنين على أرض مصر ، أجانب ومصريين .

ولقد سجلت لجنة القانون المدنى بمجلس الشيوخ هذا الحدث إذ قالت فى تقريرها عند مناقشة مشروع القانون :

« والآن وقد استردت البلاد سيادتها التشريعية وأوشك أن يتقلص آخر ظل من ظلال الامتيازات ، يطيب للجنة أن تعرب عن عظيم أغتباطها بأن يكون القانون المدنى الجديد تعبيراً مصرياً عن هذه السيادة ؛ فهو يعد ، بعد الدستور ، أهم تشريع وضعه المصريون أنفسهم ... وللأجيال القادمة أن تعتز به ، وأن تعلم لمجرد العبرة أو الذكرى أن مصر احتملت على مضض منها تقنيناً معيبا ــ ولكنها اجتهدت وجاهدت حتى أخرجت بنفسها ، ولنفسها ، هذا التقنين الجديد »[1] .

فما هى قصة هذا الإنجاز الوطنى الهام .

البداية

كانت مصر فى ظل نظام الامتيازات الأجنبية غير قادرة على ممارسة سلطاتها التشريعية والقضائية على الأجانب المقيمين على أرضها ؛ فلم تستطع أن تطبق أى قانون عليهم إلا بموافقة دولهم . وصار الأمر إلى فوضى ــ اقتنع الجميع باستحالة استمرارها . ومن هنا صار إنشاء المحاكم المختلطة التى افتتحت عام ١٨٧٦ لتنظر الدعاوى بين الأجانب فيما بينهم ، أو بين هؤلاء والأهالى وتطبق أحكام القوانين المختلطة والتى نقلت من المجموعات الفرنسية .

أما العلاقات بين المصريين ــ فكان الاقتناع أنها تحتاج إلى تنظيم مماثل . عبرت عن ذلك « الوقائع المصرية » الصادرة فى ٣ صفر ١٢٩٨ (٤ يناير ١٨٨١) وهى تشير إلى قرب صدور القوانين الأهلية ؛ قالت :

« لا ريب أن هذا يكون من أعظم الإصلاحات .. فإن اختلال القوانين وإجمالها وابهامها ونقصها مما يؤدى لضياع الحقوق وامتداد يد التعدى ويوجب تعطيل الأعمال وكثرة الارتباك ... »[2] . وهكذا صدرت لائحة ترتيب المحاكم الأهلية فى ١٧ نوفمبر ١٨٨١ . وأخذت وزارة الحقانية فى وضع التقنينات التى تطبقها هذه المحاكم ــ نقلا عن المجموعات المختلطة .

ولكن الأحداث السياسية والعسكرية التى حدثت آنذاك وانتهت بالاحتلال البريطانى أدت إلى تأخير إنجاز هذه القوانين . فلم تصدر إلا عام ١٨٨٣ ولم تبدأ مهامها فى الوجه القبلى إلا عام ١٨٨٩ .

حققت هذه الخطوة المزدوجة ــ إزاء الفوضى السابقة ، تقدماً لا شك فيه .

التقنين المدنى المصرى

فحسبما يقرر الاستاذ الدكتور عبد الرزاق السنهورى سجلت قوانين « الإصلاح » المختلطة والوطنية فى تاريخ التقنين المصرى مرحلة تقدم واسعة فى العهد الذى صدرت فيه وقضت على كثير من مساوىء الماضى »[٣] خاصة أن القوانين الأهلية ، تلقتها أيدى رعيل وطنى ممتاز من القضاة والمحامين والعلماء — جبرت ما فيها من نقص ، وفضت ما تضمنته من تناقض ، وجلت ما شابها من غموض ، فضلا عن الدور السياسى الوطنى الذى قام به رجال القانون فى الحركة الوطنية والدستورية . وأثبت المصريون فى هذا المجال نبوغا لا شك فيه . وكانت ساحات المحاكم مجالا هاماً للإفصاح عن المشاعر الوطنية .

ومن هنا حرصت بريطانيا منذ الاحتلال على أن تكون هى المتحكمة فى هذا الجهاز الهام ، وأن تطبق فيه سياستها القائمة على « تهنيد » مصر أى أن تطبق السياسة والأنظمة التى وضعتها للهند . فكان فى وزارة الحقانية قاض انجليزى عمل بالمحكمة العليا فى بومباى . مهمته أن يمسك بالزمام القضائى فى البلاد[٤] .

ومنذ عام ١٩١٧ بدأ الانجليز فى وضع النظام الدستورى ومجموعات القوانين التى تستهدى بما هو مطبق فى الهند ؛ وبهذا تصبح مصر — من خلال نظام الحماية — فى وضع مشابه لتلك المستعمرة . واستمر إعداد هذه الخطة إلى بداية عام ١٩١٩ . وفى ٧ فبراير من هذا العام كان مقررا أن يلقى المستر برسيفال المستشار الانجليزى محاضرة فى جمعية الاقتصاد والإحصاء والتشريع يتحدث فيها عن مشروع قانون العقوبات المقترح . فاعتزم سعد زغلول التعليق على المحاضرة. وكان حاضرا رجال القانون والمثقفون وصفوة المجتمع ، ومن بينهم عبد الخالق ثروت باشا وزير الحقانية ، ووكيل الوزارة والمستر ايموس المستشار بها . وبعد نهاية المحاضرة وقف سعد زغلول وقال إن له ملاحظات يريد أبداءها . وأعلن اعتراضه على أن يجرى تغيير كلى فى القوانين ، دون ضرورة تدعو لذلك ؛ قال :

« إن قانون العقوبات المصرى .. جرى عليه العمل منذ زمن طويل ، فهو جزء من محصولنا القانونى تشربته أفئدة قضاتنا ومحامينا .. أننى لا أرى محلا لقلب التشريع الموجود الآن رأسا على عقب .. إن فى ذلك ضررا عظيما بما ألفه الناس فى هذه البلاد من المعلومات القانونية » .

ثم أوضح سعد أن الحماية التى أعلنت على مصر باطلة ولا يمكن أن تعيش بعد الحرب دقيقة واحدة .

وقد كان لكلام سعد دوى كبير وتردد صداه فى المجتمعات والمحافل وقوبل بالاستحسان .

ويقول الرافعى إن هذه الخطبة كانت من العوامل الفعالة فى إذكاء الحماسة فى النفوس .

والجدير بالذكر أن ثورة ١٩١٩ قامت بعد هذه الخطبة بشهر واحد ، فى ٩ مارس[٥] .

المنهج

ولقد بدأت مصر مع الاتفاق على إلغاء الامتيازات منذ ١٩٣٦ - أخذت فى الإعداد للمرحلة التشريعية القضائية الجديدة . وعلى الخصوص وضع قانون مدنى جديد . وبعد تشكيل عدة لجان ، قرر مجلس الوزراء فى عام ١٩٣٨ أن يعهد بهذه المهمة إلى اثنين من رجال القانون — مصرى هو الاستاذ السنهورى ، وفرنسى هو الاستاذ لا مبير . إلا أن الأخير لم يتمكن من مواصلة العمل بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية فأتم السنهورى العمل .

وفى الواقع ، كان هذا الاستاذ منذ بداية الثلاثينات قد التفت إلى ضرورة تنقيح القانون المدنى فنشر فى الكتاب الذهبى الذى أعد عام ١٩٣٣ بمناسبة العيد الخمسينى للمحاكم الأهلية ، مقالا عن « تنقيح القانون المدنى المصرى وعلى أى أساس يكون » . وتواصلت دراساته وجهوده فى هذا المجال .

ويمكن القول بأن المنهج الذى اتبع لوضع القانون المدنى يقوم على اساسين :

الأول — هو أن التنقيح لم يكن وليد فكرة مجردة تهدف إلى التغيير فى ذاته ؛ بل ثمة دواع عملية ظهرت أثناء تطبيق النصوص القديمة ، جعلت تعديلها حتما ليكون القانون مناسبا لواقع الحياة بعد مضى أكثر من نصف قرن على تطبيق القانون المدنى القديم .

والأساس الثانى — هو أن التغيير لم يستمد من بناء نظرى أو لمجرد ابراز مفاهيم مسبقة ، ولكن التعديلات اخذت من حصيلة الممارسة — كما أفصحت عنها أحكام القضاء فى المنازعات العملية التى طرحت فى المحاكم .

هذا المنهج ، بأساسيه المتلازمين — هو النموذج الباقى والواجب الاتباع فى تغيير نظم المجتمع .

فبالنسبة لدواعى التنقيح — ظهر خلال التطبيق أن القانون المدنى القديم فيه فضول واقتضاب ، وفيه غموض وتناقض ، فضلا عن أخطاء جسيمة . والأمثلة عديدة .

وعلاوة على هذه العيوب الموضوعية ، فإن فيه عيوبا شكلية ترجع إلى تبويبه وإلى ازدواج لغته — الفرنسية والعربية . ولقد تفشى فى النص العربى عدم الدقة والركاكة .

ومن ناحية ثالثة — فإن التقنين المصرى ومن قبله التقنين الفرنسى ، أصبحا متخلفين عن العصر . فهناك مسائل ذات خطر كبير نبتت فى العهود الأخيرة ، ونمت وازدهرت فاحتوتها تقنينات القرن العشرين ولا يوجد لها أثر فى التقنينين . والأمثلة كثيرة[٦] .

أما بالنسبة لمصادر التنقيح ، فهى كما أشرنا أحكام القضاء ويضاف إليها دراسات الفقهاء .

وقد سجل تقرير مجلس الشيوخ عن مشروع التنقيح أن القضاء المصرى عكف « على تطبيق نصوص التقنين الحالى ، واجتهد ما وسعه الجهد فى جلاء الغموض وتفصيل الإجمال وستر التناقض وتدارك النقص — حتى أضحت القواعد التى انتثرت فى أحكام المحاكم لا تقل فى خطرها عن القواعد التى وعتها تلك النصوص إن لم تجاوزها . ومن جهة أخرى نشطت حركة التاليف فى فقه القانون المدنى — فجلا الفقهاء المصريون حقيقة هذا التقنين ، وساهموا مساهمة قيمة فى توجيه القضاء من ناحية ، وفى إظهار عيوب النصوص واستشراف آفاق الإصلاح من ناحية أخرى[٧] .

ولابد أن يعى الجيل الحالى من المشتغلين بالقانون ، والمثقفين عموما من أبناء هذا الشعب — لابد لهؤلاء جميعا أن يتأملوا مدى الجهد الذى بذله هذا الجيل العظيم من القضاة العاكفين فى صمت وتفان على نظر المنازعات التى كان الواقع يفرزها ويطرحها أمامهم . فبالإضافة إلى العلم القانونى الذى كانوا يستوعبونه ، وبه كانوا ، كما سبق القول ، يصلحون عوار النصوص — كانوا فى نفس الوقت جزءاً من شعبهم ، يعيشون حياته ، وتطولهم معاناته ، ويدركون بالممارسة ما يواجه المصرى من هموم جسام . ونماذج الابداع القضائى متواترة .

ولقد سجل تقرير مجلس الشيوخ كيف أن القضاء اجتهد اجتهاد إنشائياً عوض المتعاملين فى موضوعات شتى عن قصور التشريع . ومن هنا كان « خير أسلوب يتبع فى التقنين هو صياغة المبادىء التى أقرها القضاء ، وثبتت صلاحيتها العلمية — فى نصوص التشريع »[٨] .

يضاف إلى هذا أن واضعى مشروع التنقيح استفادوا من مجموع الخبرة الإنسانية فى هذا المجال بأى من التقنيات المدنية بمختلف بلاد العالم . وقد قالت المذكرة الإيضاحية إن القانون المقارن يمثل التقدم الحديث لعلم القانون والتشريع وتتراءى فى ثناياه أحدث التطورات القانونية من حيث الصياغة التشريعية . وبذلك اتيحت لصياغة المواد أن تفيد من الخبرة الفنية التى أتاحها الرجوع إلى عشرين تقنينا من مختلف بلاد العالم[٩] .

● ● ●

.. والشريعة ...

وقد يتراءى للبعض أن شعار تطبيق الشريعة الإسلامية لم يأخذ طريقه إلى الظهور إلا من فترة قريبة . الحقيقة أن هذا الشعار رفع ونوقش تطبيقه باستفاضة أثناء إعداد القانون المدنى المصرى . وفى حقيقة الأمر فإن المناقشات التى جرت وقتئذ ، والنتيجة التى خلصت إليها تعتبر خبرة ثمينة — لا يساغ أهدارها بل يتعين استعادتها كلما طرح الموضوع فى الساحة .

لقد جرت مناقشات بالغة الأهمية فى لجنة القانون المدنى بمجلس الشيوخ ، وفى المجلس نفسه . وكان أطرافها الرئيسيون : المستشار حسن الهضيبى ، والمستشار محمد صادق فهمى ، إذ كانا من بين مستشارى النقض الذين حضروا مناقشات اللجنة ، والدكتور السنهورى وبعض أعضاء المجلس .

ولقد أبدى المستشار الهضيبى رأيه فى المسألة بسيطا حاسماً :

« أود أن أقول إن لى رأيا معينا فى المسألة برمتها ، وليس فى القانون المدنى فقط . وهذا الرأى بمثابة اعتقاد لدىّ لا يتغير وأرجو أن ألقى الله عليه . إننى لم أتعرض للقانون المدنى باعتراض أو بنشر ، وأنا لم أقل شيئا يتعلق بمضمونه ، لأنه من رأيىّ ألا أناقشه » وأضاف « اعتقادى أن التشريع فى بلادنا كلها وفى حياتنا جميعا يجب أن يكون قائما على أحكام القرآن . وإذا قلت القرآن فإنى أعنى كذلك بطبيعة الحال سنة الرسول ﷺ . لأن طاعته من طاعة الله » وقال:« فإذا كان هذا التقنين صادرا عن أحكام القرآن والسنة كان بها وإلا فيجب أن نرفضه رفضا باتا

ونرد أنفسنا إلى الحدود التي أمر الله بها » .

ولم يُفصِّل الاستاذ المستشار رأيه ، وأضاف :

« من أجل هذا لم أشترك فى مناقشة مشروع القانون المدنى موضوعاً . ومن رأيى أن يصدر كيفما يكون . لأنى شخصيا أعتقد أنه ما دام غير مبنى على الأساس الذى ذكرته والذى أدين به فخطأه وصوابه عندى سيان » .

وحاول رئيس اللجنة أن يتواصل الحوار على أرض الواقع فقال :

« لاشك أن كل تشريع يمكن أن يوجه إليه كثير من النقد غير المحدد . ونحن هنا هيئة تشريعية قدم إلينا مشروع قانون فاجتهدنا فى بحثه . ونريد الآن أن نسمع الانتقادات التى وجهت إلى تقرير اللجنة كى تجتمع اللجنة بعد ذلك لإقرار ما تراه . ولقد بدأت الآن بعرض الأمر بالطريقة المنطقية فقد قدمت انتقادات موضوعية ، وتريد اللجنة أن تناقش أصحابها » .

إلا أن المستشار حسن الهضيبى تمسك بموقفه قائلا :

« لقد ذكرت منذ لحظة أن خطأ هذا المشروع وصوابه عندى سيان »(١٠) .

● ● ●

ولقد استغرق نقد المستشار محمد صادق فهمى جزءا كبيرا من مناقشات اللجنة ، ودار كلامه فى جزئه الأكبر حول مصادر المشروع المطروح للمناقشة ؛ وقدم مشروعا مضاداً ذكر أنه مستمد من الشريعة الإسلامية .

وتسجل محاضر اللجنة أن عضو مجلس الشيوخ الأستاذ محمد حلمى عيسى باشا وهو أحد علماء القانون المدنى — قال :

« إننى كرجل قانونى مسئول عن قبولى لهذه النصوص أريد أن أعرف وجه التعارض بين مواد المشروع والقانون الحالى وأى المواد لا تتفق مع الشريعة الاسلامية »(١١) .

وتولى الدكتور السنهورى الإجابة ، فقال :

« صادق بك فهمى ذكر فى إحدى نظرياته الأساسية التى بسطها أنه يرى وجوب الأخذ من الشريعة الإسلامية بل ومن الشريعة الإسلامية وحدها . وقد قالها وأكدها فى عدة مناسبات . ولم يقف عن هذا بل جاء بالدليل الذى يعتبره ماديا وقد أتى لنا بنماذج استغرقت نصف العدد الخاص من مجلة المحاماة ووضع النصوص التى يقترحها حتى يثبت أنه يمكنه أن يأخذ من الشريعة الاسلامية أحكاما فى القانون المدنى — فإذا ما أثبت ذلك استطاع أن يثبت أنه يمكننا بدلا من أن نأخذ من القوانين الأجنبية الاقتباس مباشرة من الشريعة الاسلامية »(١٢) .

وواصل الأستاذ السنهورى إجابته :

« ولو كان صادق فهمى بك نجح فى هذه المحاولة لكنت بلا نزاع أول من يتفق معه — لأنه لا يوجد شخص فى العالم يحب الشريعة الإسلامية كما أحبها أنا . وقد ناديت . ولا أقول إنى أول واحد نادى بهذا . وإنما أقول إنى من أوائل من نادى بأن الشريعة الإسلامية يجب العناية بها والاهتمام بدراستها فى دور القانون المقارن » .

وأوضح الأستاذ بعض الفوارق فى الابنية الفنية بين الشريعة والمشروع المعارض ثم قال :

« صادق بك يأتى بنموذج يورد فيه جميع أحكام القوانين الحديثة فى هذه المسائل ويزعم أنها أحكام الشريعة الإسلامية »(١٣) .

ثم حدد الأستاذ الدكتور السنهورى مضمون ما جاء فى مشروع التنقيح الذى تتم مناقشته ، فقال إن ما يتضمنه المشروع هو « قضاء مصرى يتفق مع الشريعة الإسلامية » .

وهذا ما أكده أيضا رئيس اللجنة وأسهب تقرير اللجنة فى بيانه(١٤) .

وعرضت هذه المسألة ايضا أثناء مناقشة المشروع فى مجلس الشيوخ ؛ فقد جاء فى كلمة مقرر لجنة القانون المدنى أمام المجلس أن :

« مشروع التقنين المعروض قد جاوز فى هذا الصدد الحدود التى وقف عندها التقنين الحالى . وأننى لأطلب فى إلحاح من جميع من يشككون أو يتشككون فى اعتماد المشروع على الشريعة الغراء على الوجه الذى ذكرته أن يشيروا إلى حكم واحد قائم فى تقنيننا الحالى قد عدل عنه فى المشروع المعروض »(١١٥) .

وتساءل : عبد الوهاب طلعت باشا : هل رجعتم إلى الشريعة الإسلامية :

فأجاب الأستاذ السنهورى :

« أؤكد لك أننا ما تركنا حكما صالحا فى الشريعة الإسلامية يمكن أن يوضع فى هذه التقنين إلا وضعناه والدليل على ذلك أن أحد حضرات المستشارين أراد أن يضع نموذجا مأخوذا من الشريعة

الإسلامية فأتى بنفس نصوص القانون ونسبها للشريعة الاسلامية » .

فعاد عضو المجلس يسأل :

« وهل استعنتم بالفقهاء الشرعيين لعله يمكنهم أن يساعدوا فى هذا السبيل » .

فأجاب الأستاذ السنهورى :

« لقد قمنا بكل ما يمكن عمله فى هذا السبيل وأخذنا ما يمكن أخذه من الشريعة الإسلامية مع مراعاة الأصول الصحيحة فى التقنين الحديث ولم نقصر فى ذلك » .

ومرة أخرى يريد الشيخ المحترم أن يطمئن قلبه :

« أنى كرجل يؤمن بالكتاب المنزل وكرجل درس الشريعة الإسلامية كما درس المعاملات فيها أرى أن فيها ما يتسع لكل شىء » .

فطمأنه الأستاذ السنهورى :

أرجو أن تجد سعة من وقتك لزيارتى وأنا على أتم استعداد لأن أبحث معك الموضوع وأنا واثق أنك ستقتنع »[١٦] .

وحين بدأ الأستاذ السنهورى وضع كتابه ذى الأجزاء العشرة فى شرح القانون المدنى الجديد ، أورد فى الجزء الأول المراحل التى جرت خلالها دراسة المشروع ، فقال إن بعض رجال الفقه حاولوا أن يستبقوا الحوادث فدرسوا الشريعة الإسلامية دراسة سطحية فجة لا غناء فيها ، وقدموا نموذجا يشتمل على بعض النصوص فى نظرية العقد ؛ فزعموا أنها من أحكام الشريعة الاسلامية . وهى ليست من الشريعة الإسلامية فى شىء ودار فى شأن هذه النصوص حوار عنيف فى لجنة القانون المدنى بمجلس الشيوخ[١٧] .

لقد قصدنا أن نورد تفصيلا ما دار من مناقشات فى هذا الموضوع على النحو الذى سجلته الأعمال التحضيرية للقانون . ومنها يتضح أن مسألة تطبيق الشريعة فى مجال القانون المدنى قد طرحت فى أوسع أبعادها . وجرت المناقشة بشأنها باستفاضة . وأبدى المدققون حذرهم الشديد فى هذا الشأن . ثم حُسِم الأمر على النحو الذى رأينا ، وثبت أن القانون المدنى الذى يجرى تطبيقه الآن فى مصر « يتفق مع الشريعة الإسلامية » وأنه لم يترك حكما صالحا فى الشريعة الإسلامية يمكن أن يوضع فى هذا التقنين إلا وضع فيه . وسجل هذا كله الفقيه الذى قال عن نفسه وبحق ، أنه لا يوجد شخص فى العالم يحب الشريعة الاسلامية كما يحبها هو .

فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كان من المقرر أن القانون المدنى هو موطن القواعد الكلية المنظمة لروابط الأفراد وسائر المخاطبين بأحكام القانون الخاص ، ومرجع القواعد التفصيلية المنظمة للشق الأكبر من هذه الروابط ، إذا ثبت هذا كله — فإن إعادة طرح شعار تطبيق الشريعة الاسلامية فى مجموع البناء القانونى المصرى ، يصبح تكراراً لجهد وصل إلى غايته ولم يعد ثمة مقتضى لمعاناته من جديد خاصة أن المناقشة شهدت كل ما يمكن تصوره من مواقف : من الإصرار المتصلب بالشعار ورفض الحوار للوصول إلى حل عملى — على النحو الذى بدا من المرحوم الأستاذ المستشار حسن الهضيبى — إلى محاولة صياغة مشروع قانون ونسبته إلى الشريعة الإسلامية كما رأينا فيما عمله المرحوم الأستاذ المستشار صادق فهمى .

وهكذا نجد بين أيدينا اليوم تقنينا يعتبر انجازا تاريخيا يحق لكل مصرى أن يفخر به ، وأن يرفض التفريط فيه . ثم أنه وكما سبق القول يقدم المنهج السليم لمراجعة النظم القانونية وتعديلها .

العدل الاجتماعى

يضاف إلى ما سبق ، ما سجلته المذكرة الإيضاحية للمشروع الأول لتنقيح القانون المدنى — من أن المشروع يقوم على أسس اجتماعية واقتصادية توفق بين حرية الفرد ومصلحة الجماعة . كما يظهر ذلك فيما تضمنه من تنظيم لعقود الإذعان والاستغلال والحوادث الاستثنائية الطارئة ، وما وضعه من مبدأ عام ينهى فيه عن التعسف فى استعمال الحق .

وكان المشروع يتضمن نصا يجعل لحق الملكية وظيفة أجتماعية « وبذلك يكون المشروع قد سجل بأمانة ما تمخض عنه القرن العشرون من مبادىء مقررة فى العدل الاجتماعى ، فهو يحمل طابعاً قوياً من حضارة العصر ومدنية الجيل »[١٨] .

إن طابع القانون المدنى الجديد هو الاعتدال - فهو يرضى الاستقرار ويطاوع التطور . والاستقرار يتمثل فى وصل الحاضر بالماضى ، والتطور يتراءى فى تطلع الحاضر إلى المستقبل[١٩] .

ويمكن القول بأنه وإن كانت بعض نصوص المشروع قد أصابها التعديل أثناء المناقشات البرلمانية - فإن هذه التعديلات وهى تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية فى مصر فى أواخر الأربعينات - تظل فى خلفية نصوص القانون لابد أن تكون لها وزنها أثناء تفسيرها وتطبيقها .

نص أدبى

ثم إن قانوننا المدنى المصرى نص أدبى رفيع المستوى، إن الكلمة العربية التى تعبر عن اختيار اللفظ للنص القانونى هى: « الصياغة » ويبدو أن لا نظير لها فى اللغات الأخرى. المتشرع هنا صائغ مبدع فنان، يختار الجوهرة - اللفظ - ليغرسه فى مادة التشريع، لتكون الثمرة تحفة رائعة. وقد ذكر لى الأستاذ الدكتور سليمان مرقص، وهو من العلماء الذين ساهموا فى إعداد التقنين، إنه بعد الانتهاء من صياغة النصوص شُكِّلت لجنة من بعض اساتذة اللغة العربية الأدباء، لوزن « رن النصوص » .. كما لو أن كل مادة وتر فى آلة موسيقية يختبر رنينه ..

هذا - ويمكن القول بأن التقنين المدنى المصرى هو حصيلة عمل له طابع ديمقراطى - فبعد أن أكتمل مشروع التنقيح عرض للاستفتاء على نطاق واسع.

ورأى وزير العدل أن يفتتح بمحاضرة يلقيها رئيس اللجنة الاستاذ السنهورى فى ٢٤ أبريل ١٩٤٢. وظل المشروع معروضا للاستفتاء زهاء ثلاث سنوات.

ثم شكلت لجنة لمراجعة مشروع القانون فى ضوء ما قدم عنه من ملاحظات تمهيدا لعرضه على مجلس الوزراء. ثم أحيل إلى مجلس النواب، ثم إلى مجلس الشيوخ، الذى أحاله إلى لجنة سميت لجنة القانون المدنى - ناقشت ما قدم إليها من آراء ليس فقط من أعضاء المجلس، بل عرضت المشروع مرة أخرى إلى الاستفتاء على جميع الجهات القضائية، وعلى المشتغلين بالقانون. ودعت إليها كبار رجال القانون واستغرق نظره زهاء ستين جلسة من ٢٧ مايو ١٩٤٦ إلى ٢٨ يونيو ١٩٤٨. وبعد الموافقة عليه من المجلسين صدر به القانون ١٣١ لسنة ١٩٤٨ ليعمل بها اعتباراً من ١٥ أكتوبر ١٩٤٩. وهو اليوم الذى بدأ فيه القضاء الوطنى يبسط ولايته على سكان البلاد أجمعين كنتيجة لإلغاء الامتيازات الأجنبية.

ولابد أن نذكر هنا أن هذا التقنين صار اقتباسه أو الاستشهاد به فى أغلب الدول العربية. فصارت له بهذا قيمة قومية - فهو يعد بحق واحدا من أهم المحاور الثابتة والدائمة التى تقوم عليها الوحدة العربية..

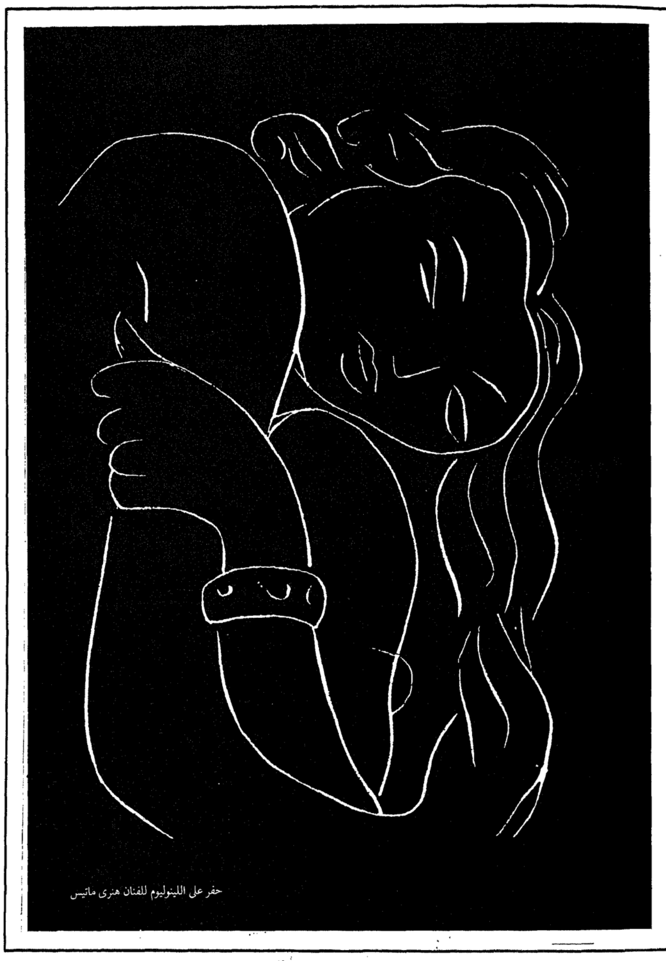
بعد ٤٥ عاما

سجل الأستاذ الدكتور محمد نور فرحات كيف أن قضاة مصر أقاموا عام ١٩٣٣ احتفالهم المهيب بالعيد الذهبى للقضاء الأهلى بمناسبة مرور خمسين عاما على انشاء المحاكم الأهلية. فى حين مر عام ١٩٨٣ - الذكرى المئوية، على ما لها من أهمية وجلال، فى صمت وسكون![٢٠]

وهاهو القانون المدنى - يمضى على العمل به أكثر من أربعين عاماً أكتملت فى أكتوبر ١٩٨٩. وأحسب أن هذه مناسبة صالحة لمزيد من التعرف على هذا البناء الذى أقامته العبقرية القانونية المصرية. ويمكن أن نخصص العام القادم ليكون عام التقنين المدنى - فنبدأ من الآن اعداد الدراسات التى تشمل مختلف المجالات الأجتماعية والأقتصادية والفكرية والتاريخية والقانونية التى تتصل به ويجرى مسح شامل لما أثمر عنه تطبيق التقنين، والخبرة المستفادة من هذه الأعوام التى قاربت الخمسة والأربعين. يقدمها رجال العلم والعمل وتنشغل بها المؤسسات المعنية بهذه المجالات فى مصر وفى العالم العربى وعلى المستوى العالمى أيضا. ليكون هذا كله محل بحث ندوة علمية مصرية عربية عالمية. وتكون فى خدمة التقنين فى قابل أعوامه. ويصدر كتاب تذكارى - يقرأه الجيل المعاصر. ويحتل مكانه الجدير به فى الذاكرة الوطنية والقومية.

الهوامش

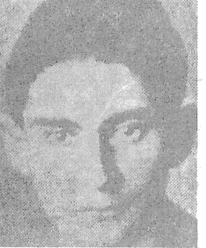
(١) مجموعة الأعمال التحضيرية، الجزء الأول، ص ١٢٢
(٢) أوردها، عبد الرزاق السنهورى، مجلة القانون والأقتصاد، السنة السادسة، ١٩٣٦، ص ١٠ هامش ١
(٣) د. عبد الرزاق السنهورى، الوسيط فى شرح القانون المدنى الجديد، الجزء الأول، ١٩٥٢، ص ٣
(٤) د. لطيفة محمد سالم، النظام القضائى المصرى الحديث، ١٨٧٥ - ١٩١٤، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، ١٩٨٢، ص ١١٣ - ١٢٢
(٥) عبد الرحمن الرافعى، ثورة ١٩١٩، الجزء الأول، الطبعة الثانية، ١٩٥٥، ص ١٥٠ - ١٥٣
(٦) الوسيط، ١، ص ٤ - ٨
(٧) الأعمال التحضيرية، ١، ص ١٢٢
(٨) المرجع السابق، ص ١٢٦
(٩) المرجع السابق، ص ١٥ وما بعدها، ص ٢٩ وما بعدها، ص ١٢٨ وما بعدها
(١٠) ص ٤٨ و ٤٩، (١١) ص ٧١ (١٢) ص ٨٥
(١٣) ص ٨٥ - ٨٨، (١٤) ص ٩١ و ٩٢ و ١٣١
(١٥) ص ١٥٨ (١٦) ص ١٥٩ و ١٦٠
(١٧) الوسيط، ١، ص ٤٨ هامش ١.
(١٨) الأعمال التحضيرية، الجزء الأول، ص ٢٤، ٤٧، ١٢٠، ١٢٨
(١٩) الوسيط، ١، ص ١
(٢٠) د. محمد نور فرحات، القضاء المصرى قبل إنشاء المحاكم الأهلية، مجلة الحق، ١٩٨٤، ص ٨٠



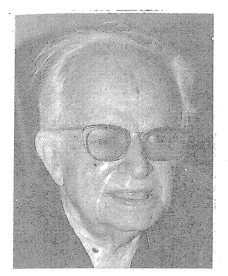
حفر على اللينوليوم للفنان هنرى ماتيس



توماس مان




كافكا



يحيى حقى

نمــــــاذج من حصـــار المثـــقفين

قــراءة فى عــوالم بعض المثقفــين الكبــار مثــل « هــالـلــر » و« دستــويفسكي » و« هــرمــان هيسه » و« كافكا » وكيف تُحاصرُ هذه العوالم من الواقع المعاش

محيى الدين محمد

فى عام ١٨٠٣ عثر فى دير (بنديدكت بيورين Benedikt Beuren) قرب (كوشيلسى Kochelsee) فى بافاريا العليا على مخطوط مجهول يتكون من مقطوعات شعرية كتبها طلاب متجولون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين . والمقطوعات المدونة باللاتينية والألمانية والفرنسية القديمة ، تعبير مضطرم عن غضب الشباب ، تحتشد بالرغبات الدنيوية ، والعزم على قبول تحديات الحياة ، وتجيش بالرغبة فى الحب والشراب ، وتتغنى بالربيع والأزهار ، وتمتلىء بالتهكم والسخرية والمرارة على موضوعات متزمتة مختلفة[1] .

وهذه المقطوعات نتاج ثورة شبابية عنيفة ضد نظام التقاليد الصارمة للعصور الوسطى . وهى أهازيج جميلة مرحة تفيض حباً ، وتسخر من الكبت والجمود والتحجر والتقاليد البالية .

ولم يجد المؤلفون المجهولون لهذه القصائد إلا أناشيد تمجيد الحياة تعبيراً عن الغضب العارم ضد ما سُمى بعصور الظلام التى كانت « جحيماً » من الجهل ، جنب فلسفة عقلية دقيقة ، ومشاجرات لعشائر من المتوحشين المدججين بالسلاح ، وفلاحين مسحوقين يعيشون ويموتون كالحيوانات ، فوق نفس الفدادين البائسة ، ومدن مرتبطة بجمعيات دولية من التجار

الأثرياء ، أكواخ مرعبة ، وصالات عارية فى قصور البارونات ، وكنائس غوطية بديعة[٢] .

ورغم أن هذه الصورة تكاد تكون تلخيصاً مخلاً لما يوصف عادة بالقرون الوسطى إلا أن بها من الدلالات ما يسمح بافتراض وجود نمطين للحضارة واضحين ، احدهما حضارة فى طور الانهيار ، والآخر حضارة تناضل كى تحل محل الأولى والواقع أن مرحلتين أساسيتين تميزان هذه القرون التى تغطى تقريباً نحو ألف عام ، الأولى منهما ما اصطلح على تسميته بعصور الظلام ، أما الأخرى التى تتكون من خمسمائة أو ستمائة عام ، والتى تلى حكم (شارلمان) فهى ما يطلق عليه (العصور الوسطى المتقدمة) والتى تمتد حسبما يعتبر بعض المؤرخين إلى بدايات عصر النهضة .

ولقد سميت تلك الفترة بعصور الظلام ، « بسبب الفجوة الثقافية الواسعة بين الرومان الذين كانوا على وشك التخلى عن السلطة ، وبين البرابرة الذين اضطلعوا بشئون القسم الغربى من أوروبا »[٣] .

شهدت هذه العصور المظلمة ذبول الحياة العقلية ، وانحطاطاً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً واضحاً ، بل أن العصور الوسطى المتقدمة بدأت وللغرابة « بانهيار اقتصادى شامل »[٤] .

وفى المرحلة الوسيطة بين العصرين المتناقضين ، حينما اتضح اختلال قيم البرابرة من قبائل السلت والهلنيين والسلاف والهون ، شهدت أوروبا مساجلات عنيفة حول (مسائل كالصلة بين الروح والجسد ، ووحدة أو تعدد الطبيعة الآلهية ، وفضائل العقل والإيمان ، وطبيعة الإنسان ونهايته إلخ »[٥] .

وفى مثل هذه العلاقات الطارئة بين حضارتين إحداهما على وشك الانهيار ، لابد أن تظهر للحضارة الجديدة مقدمات فى صور شتى ، قد تأخذ شكل نبوءات طقسية أو سحرية ، أو أغان تهكمية ، أو أشعار لا تخلو من شجن ، وهى تمثل كلها ما يشبه التوقع لشىء ما ، قد يكون شاذاً ، أو مختلفاً ، أو ذا طبيعة خاصة ، أو مناقضاً لما هو كائن .

وإذا كان هذا الطابع الفريد لأغانى (كوشيلسى) قد اتخذ صورة النقيض للتزمت ، إلا أنه يعتبر دالاً إيجابياً لظاهرة اتخذت صوراً أخرى أقل اندفاعاً وحرارة ، وظهرت فى صور فلسفات عقلية راقية ، واتجاهات دينية تفيض سماحة ...

ولابد أن الهدف من هذه الأشعار المجهولة كان التعبير الجيّاش عن الغضب فى صورة التغنّى بالنقيض ، اى الرفض المهذب لكل ما هو سيىء وشرير مما هو موجود وقائم . ولعل الفتنة فى هذه الأشعار تكمن فى أنها عبادة للحياة ، وهى فى مظهرها وشكلها العام ، تكاد تختلف عن ظواهر التعبير العقلى والوجدانى الذى يميز (رفض المثقف) وله على الدوام سمة أرقى وأعمق .

ولعل من أهم سمات (رفض المثقف) هو الإحساس العميق بالوحدة ، أو بالطبيعة المتفردة ، أو الإحساس المضطرم بازدواج الشخصية ، وبروز طبيعة (المسخ) فيه ، وأحياناً بما يسميه كافكا : « بالصمت العميق الذى أنتمى إليه ، ويحدد مناخى المناسب لى » .

« .. إن المحادثة التى جرت بين (جوزيف . ك) وبين قسيس السجن ، والتى تشكل النقطة المركزية فى رواية (المحاكمة) يسبقها مشهد من الصمت يستغرق ثمانى صفحات . والخلفية السائدة هى الجزء الداخلى من الكنيسة وهو مظلم ، والممثلون هم جوزيف ك والقسيس وحامل الصولجان . ثلاثة أشخاص يخرجون واحداً إثر الآخر من وسط الغموض الذى يلفّ الكنيسة . كما ينبغى لنا أن نذكر الشخصية الزائدة ، وهى المرأة العجوز التى تركع أمام تمثال للسيدة العذراء وتصلى بصمت . والقاص لا يقدم الشخصيات دفعة واحدة . يظهر جوزيف ك أولاً ويبقى منفرداً لفترة . ثم يظهر حامل الصولجان الأعرج الذى يقوم ببعض الإشارات اليدوية لجوزيف ك ثم لا يلبث أن يختفى . ويعود ك وحيداً مرة أخرى ، ويأخذ فى التجوال حول الكاتدرائية ، ويتوقف على مقربة من القسيس الذى لم يكن منتبهاً لوجوده . وقد تمت بينه وبين القسيس نظرات وشارات . وخلال هذا المشهد لم تلفظ سوى كلمتين هما « جوزيف ك » حيث كان القسيس ينادى بهما رئيس الكنيسة بينما كان يهم بمغادرة الكنيسة »[٦] .

« إن شخصيات كافكا تحاول عبثاً الخروج من سجن اللغة ، لقد بسط عدم الثقة فى اللغة بطريقتين . أولاً حاول كافكا أن يضيّق مداها ، أو أن يستبدل بها الصمت أو الإيماء . ثانياً ، تفحص قدراتها باتباع تقنية محكمة مدروسة من الانعكاسات والتلميحات والالتباسات ، تلغى معانى الكلمات بعضها بعضاً ، وقد كتب كافكا رسالة إلى (البريكه) يقول فيها « وحتى الشىء الوحيد الذى نملكه وهو اللغة ، عديم الجدوى . إنها لا تستطيع تصوير النفس ، وكل ما تعطينا هو أجزاء ممزقة ليس إلاّ .. »[٧] .

وهذا العجز الكامل للغة فى التعبير عن الداخل ، يخلق حالة الالتباس التى تسيطر تماماً على أبطال كافكا الذين يحاولون باستماتة فهم أو إدراك ما الذى يجرى حولهم ، وما الذى يُدبّر لهم فى عالم تندغم فيه الحقائق بالشكوك ، ويترابط فيه التأكيد

والنفى ، الاقرار والإنكار ..

إن الصمت عند كافكا ليس تعبيراً عن ضجر المثقف وقلقه ، إنه إقرار بالعجز ناتج عن إدراك طبيعتين متناقضتين فى العالم ، أو حالتين متعارضتين ، أو موقفين لا يمكن خلق حالة من السلام أو التوافق بينهما .. وكما كانت أناشيد (كوشيلس) البهيجة والمليئة بالمرارة أيضاً حدساً باطنياً بتناقض العلاقة بين رحابة الحياة وصرامة التقاليد ، أصبح الصمت عند كافكا (تأملاً فى الموت) .

ولم يكن الصمت وحده لغة العجز عن التواصل فى أعمال كافكا ، بل حملت المواقف نفسها دلالات العجز والالتباس ؛ فالجملة الأولى فى رواية (المحاكمة) تبدأ بالآتى : « لابد أن أحداً كان يروّج الأكاذيب ضد (جوزيف ك) ، فقد أُلقى القبض عليه فى صبيحة يوم مشرق دون أن يرتكب ذنباً »[8] وأحداث الرواية ومواقفها تشبه أحداث روايته الأخرى (القلعة) حيث يتوجه (ك) إلى هناك فى مهمة كموظف مساحة ، إلا أنه يفاجأ بمجموعة من الالتباسات الغامضة، فلا أحد يعرف إن كانت القلعة ، وهى مجموعة من الدور المتهالكة ، بحاجة إلى موظف مساحة أم لا ، أو ما إذا كانت الادارة قد طلبت موظفاً بالفعل ، وهكذا تمضى الرواية من خيبة لأخرى ، ومن امتثال للسلب ، إلى قبول للعبث فى لعبة ممضة قاتلة .

إن عالم كافكا هو العالم المثالى للوحدة والصمت ، أى رفض المثقف للقائم والكائن ، ومعارضته لليومى والمعاش والمبتذل ، وملاحظة تسرّب ماء التواصل من جميع النقاط التى يلتقى عبرها بالآخرين . إنه يناضل ضد عبث الحياة فى فترة من أخطر فترات تاريخ أوروبا ، أى قبل الحرب العالمية الأولى ، حينما كان يعيش فى إحدى ضواحى برلين ويكتب (المحاكمة) و (القلعة) و (أمريكا) و (سور الصين العظيم) و (المسخ) ..

وقد وصفت كتابات كافكا بأنها تعبير عن محنة عدمية ذاتية ، كما وصفها صديقه وناشر كتبه بعد وفاته (ماكس برود)[9] ، وربطت بعض الأبحاث بين هذه العدمية ، وعلاقة كافكا بأبيه ، على أساس من دراسات فرويد ، بل إن دراسات أخرى كشفت عن صراع الطبقات فيما سمى بأدب كافكا البورجوازى ،كما كشفت دراسات أخرى عن إحباط اليهودى فى كتاباته .

على أن الظاهرة العامة هى هذا الاندفاع العقيم والذى لا فائدة ترجى منه لإدراك مغزى ما يحدث فى العالم المقبل على كارثة مدمرة . فأبطاله جميعاً منكوبون بصمت العالم وسكونه ، أو يناضلون عبثاً لفهم ما يحدث وما يجرى بدون طائل . وهذا التناقض القاطع البات بين الرغبة من جهة الأنا ، والمقاومة من جانب الآخر أو العالم ، جعل من كتابات كافكا مساحة التوسط بين العقلانى ، وغير المبرر ، بل وحتى العدمى ..

إنها الإرهاصات والتنبؤات الحدسية لكارثة كونية كبرى تتجمع فى الأفق ، ولا تحمل أية نذر عقلية أو إشارات دلالية .. وهو ما سوف أطلق عليه (الحدس بصدمة التوقع) .

فكما تمكنت أناشيد (كوشيلس) من تعرية التناقض بين همجية البرابرة المتوحشين ، وجمال الحياة فى صورة القادم الجديد ، أدرك كافكا من خلال هذا العقم المستحيل فى علاقته بالعالم ، مدى بشاعة وفداحة العصر ، واستحالة العيش فى عالم يواجه كارثة فنائه ..

وليس تحول (جريجور سامسا) إلى حشرة مخيفة ، واكتشاف (طبيب القرية) لديدان كبيرة فظيعة تلتهم جرحاً طويلاً عريضاً فى الجانب الأيمن لصبى مريض ، إلا إدراكاً عميقاً للكارثة المقبلة ، أو الهول المنتظر .

ولعل الكاتب الألمانى المعاصر (هيرمان هيسه) الذى وصفه (أندريه جيد) « بالتمرد الفردى الذى طلّق العقيدة والمؤسسات المعترف بها » لعله أن يكون من بين أفضل ممثلى مرض الغرب الروحى ، هذا الانفصام الحاد ، والطلاق البائن بين المثقف فى حالة الحصار ، والمجتمع المتمزق بين فكرتين متضادتين ، أو المجتمع الكامن فى المساحة التى تفصل بينهما .. وفى الوثائق التى خلّفها (هارى هاللر) فى رواية (هيسه) الشهيرة « ذئب البرارى » يقول الرجل الذى عثر على هذه الأوراق : « إننى أجد فيها وثائق عن العصر ، فمرض (هاللر) الروحى كما أدرك الآن ، لم يكن غربة فرد واحد ، بل مرض العصر بأسره عصاب الجيل الذى ينتمى إليه (هاللر) ، وهو مرض لا يبدو أنه يصيب الضعيف والحقير ، بل يختار بين ضحاياه بصفة خاصة أولئك الذين يتمتعون بالقوة الروحية وثراء الموهبة .. »[10] .

ويصل (هاللر) إلى صلب القضية فى حديثه عن فظائع العصور الوسطى فيقول « إن هذه الفظائع لم تقع حقيقة . فرجل تلك العصور قد يرفض تماماً نمط حياتنا المعاصرة كأمر لا يفوقه شىء من حيث البربرية والفظاعة فلكل عصر ، ولكل حضارة ، ولكل عادة وتقليد شخصية الخاصة ، ضعفه وقوته ، جماله وقبحه ، يقبل ببعض العذابات ، ويرضى صابراً بشرور معينة أما حياة الإنسان فتصبح جحيماً حقيقياً فقط عندما يتداخل عصران أو ثقافتان أو دينان ... »[11] .

وهارى هاللر أو (ذئب البرارى) « له طبيعتان ، إحداهما طبيعة الإنسان ، والأخرى طبيعة الذئب . وكان ذلك

مصيره ، ولعله لم يكن مصيراً متميزاً للغاية . فلا بد أن هناك أناساً كثيرين يملكون قدراً كبيراً من طبيعة الكلب أو الثعلب أو السمكة أو الأفعى داخلهم ، دون أن يشعروا بأية صعوبات غير عادية من جراء ذلك . وفى مثل هذه الحالات يعيش الرجل والسمكة معاً دون أن يؤذى أحدهما الآخر ، بل أنهما يساعدان بعضهما . أما بالنسبة لهارى فالأمر كان على العكس من ذلك تماماً ، فالرجل والذئب داخله لم يكونا على وفاق ، بل كانا يشعران بالعداوة المميتة ، فالواحد منهما كان يحيا فقط بهدف إيذاء الآخر .. »[١٢] .

وقد كتب (هيسه) هذه الرواية الفاجعة فى برلين عام ١٩٢٧ أى قبل أثنى عشر عاماً من الحرب العالمية الثانية ، وبعد ثمانية أعوام من رواية (دميان) وهى دراسة فرويدية حول سن المراهقة ، ركز فيها على الانسان النيتشوى الأعلى ، ولقيت رواجاً هائلاً بين الشباب الألمان الذين أحبطتهم هزيمة الحرب العالمية الأولى ، وكانوا يتطلعون إلى نمط حياتى جديد .»

ويعتبر (هاللر) أنموذجاً مجدداً من (سامسا / المسخ) الذى يعيش فى جحيم الطبيعتين المتعارضتين ؛ فالرجل فيه هو الذى يستمع إلى موتسارت وباخ ويقرأ أشعار نوفاليس وبودلير وروايات دوستويفسكى ، أما الذئب فهو الحيوانى والشهوانى الذى يرى فى جميع النشاطات الإنسانية سخفاً كاملاً وغباء وعبثاً بدون رجاء ..

ثم يكتشف (هاللر) أيضاً وبصورة مفاجئة أن حريته كانت موتاً كما كان الصمت عند كافكا (تأملا فى الموت) ، وانه أصبح يقف وحيداً وعلى حافة الانتحار . بل إنه يخشى العودة إلى غرفته فى النُزل الجميل الذى يعيش فيه ، حيث نبتة (الاروكاريا) البديعة الموضوعة فى اصيصها الخزفى على الدرج ، فهناك قد يمسك بالموسى ويحتز عنقه .. إن الرجل والذئب داخل (هارى هاللر) هما فيما اعتقد الصورة الدقيقة لحالة الحصار التى يشعر بها المثقف بإزاء نمطى الحضارة المطلوبة والمرفوضة ، أنها شهادة (الحدس بصدمة التوقع) ، بانهيار هذا النمط من الحضارة الأوروبية ، وهو النمط الذى وسمه (هاللر) بغياب الروح فيه ، أو ما يسميه شبنجلر بحالة (المدنية) التى تلى فترة انحطاط الحضارات وتدهورها .

ورغبة (هاللر) فى الانتحار ليس منشؤها رفضه الرومانطيقى للحياة البورجوازية التى يمقتها ، ويحتقرها ، وإن كان يعيشها فى الوقت نفسه ، مستمتعاً بكل ما فيها من رفاهة ونظام ونظافة وليس منشؤها كذلك غربته أو حدته النادرة ، بل اكتشافه المحبط للعبث الناجم عن تداخل عصرَّين مختلفين ميزا ما بين الحربين العالميتّين الأولى والثانية ، حيث اختلطت القيم والمفاهيم ، واضطربت الموازين الفكرية ، ولقيت كتابات (فاليتو راتينو) وهو أحد أقطاب الثورة الفكرية الألمانية فى عالم ما بعد الحرب الكونية الأولى أقبالاً كبيراً .

وكان (راتينو) يعتقد أنه « .. إذا حلَّ فى ألمانيا نظام روحى جديد ، تبدلت طبيعة الشعب ، وتبدل مفهومه للحياة فتظهر أنظمة جديدة فى الاقتصاد والسياسة تبعث فى الأرض حياة جديدة ؛ فتولد عندئذ ألمانيا نموذجية (تجرمن) البّر الأوروبى بكامله وتخلق فيه الديموقراطية الحقة »[١٣] .

وفى تلك الفترة نفسها كتب الكونت (كيسر لنج) انه « يعتقد أن لا نجاة لأوروبا إلا بيقظة الروح وحدها ، تردّ إلى ألمانيا بصورة خاصة وأوروبا بصورة عامة ايمانها المفقود » « وأن هذه اليقظة الروحية لن تستوى كما ينبغى لها إلا إذا قامت ثورة لاهبة تذهب بكل شىء ، ثم تعيد بناء صرح البشرية المتهدم بناء جديداً »[١٤] .

وهى أيضاً الفكرة نفسها التى ألهبت حماس (توماس مان) الذى أعتقد أن « الحضارة الحقة تقوم على أساس مزدوج من القوة والروح ، أو من تأملات الشرقى وفعالية الغربى .. » .

وهكذا بات على (هارى هاللر) بعد أن عذّبه غياب الروح بوجود طبيعة الرجل والذئب فيه — أى المسخ — أن يفكر فى الانتحار ، لأن حياة الانسان تصبح جحيماً حقيقياً عندما يتداخل عصران أو حضارتان .. وليست هذه الظاهرة وقفاً على المفكرين الألمان وحدهم . فقد سبق لدوستويفسكى أن وقف منها موقفاً خاصاً ، وأبرزها فى قصيدة إيفان المنثورة الشهيرة فى رواية (الأخوة كارامازوف) .

ففى هذه القصيدة المتخيلة يعود المسيح إلى الأرض فى مدينة أشبيليه الاسبانية « حيث أُحرق فى اليوم السابق لنزوله زهاء مائة من الهراطقة لمجد الله العظيم — فى النار العظيمة ، تحت إشراف الكردينال رئيس محاكم التفتيش ، وبحضور الملك ورجال البلاط والفرسان والكرادلة وأجمل نساء البلاط وجميع سكان أشبيليه » ويعنف الكردينال المسيح قائلاً له : « أحقاً أنت هو ؟ أحقاً أنت ؟ و إذ لم يظفر منه بجواب ، أردف يقول — أنت وشأنك ، لا تجب ، حافظ على صمتك . ولعمرى ماذا تستطيع أن تقول ؟ إننى أعلم جيداً ما تستطيع أن تقول . ثم إنك لا تملك الحق فى أن تضيف شيئاً لما قلته فى سالف الأيام . فلأى سبب إذن جئت ؟ لتعرقل أعمالنا ؟ لقد جئت لكى تعرقل أعمالنا ، وأنت تعلم ذلك . ولكن هل تعلم ماذا ينتظرك غداً ؟ إننى لا أعلم من أنت ولا أحفل بأن أعلم إن كنت هو ، أو أنك صورة عنه .. ولكننى سأحكم عليك غداً بالموت ، وأحرقك كما

يحرق أرذل الهراطقة .. »[١٥] .

هذا الالتباس القطيع ، أن يحاكم المسيح ويحرق تبعاً لتعاليمه هو بـالذات ! وإيمـان « يتأرجح على الحافة الضيقة التى تفصل ما بين عالم (مشروعية) سائر الأشياء ، وبين امكانية اشتمال الكون الذى نحيا فيه على قيمة حقيقية »[١٦] .

أليست هذه محنة كافكا وهيسه وتوماس مان ، كما هى محنة (تريان كوروغـا) فى (الساعـة الخـامسـة والـعشـرون) و(العسكرى الطيب شفايك) لهاسيك و(الانهيار الكامـل) لمالابـرته ، فـالمسيح يعود إلى الأرض ليجد البشر يحرقون تبعاً لتعاليمه ، ويتهدده رئيس محاكم التفتيش بإحراقه كمهرطق . !

والالتباس هنا بالغ القسوة ، وهو أشد عنفاً من الالتباس الذى يعيشه (جوزيف ك) أو (هارى هاللر) ، ففى الوقت الذى كتب فيه دوستويفسكى هذه الرواية المريرة كانت روسيا القيصرية فى حالة من الغليان الفكرى والعقائدى لعبت فيها الكنيسة والحركات الثورية أدواراً كبيرة أسهمت فى حالة القلق والعذاب الروحى لدى المثقفين الروس .

« .. فإن قوى هائلة متأججة كانت تعمل فى الـداخل لتـدمير ذلـك البناء الشـامـخ وتقـويضه . فقـد كانت هيئـات الطلبة فى الجامعات الروسية ممتلئة سخطاً وحنقاً ، ورقعت الطبقات الوسطى الحرة المذهب ــ التى رضعت لبان الثقافة الغربية ــ رفعت عقيرتها مطالبة بإحداث تغييرات دستورية بعيدة المدى . وكان إلحاح الفلاحين الفقراء التعسين بضرورة وضع قوانين عادلة تنظم تـأجير الأرض لهم ، والتهييـج الأهـوج المستمر القائم على المبادىء الماركسية بين عمال المصانع ، وفتن القوميات المهضومة الحقـوق الخـاضعـة لحكـومـة القيصر ، والصراخ المرتفع الحانق الصادر من فلذات المنفيـين فى سيبيريـا ، وضحـايـا الجـور والطغيان لآخرين ــ كل هذه الطوائف ألفت كتلة ضخمة من المقـاومة هـددت النظام القائم فى روسيا بالويل والثبور .. »[١٧] .

ويقـول (ستيفان تـزفـايـج) إن إلـه دوستوفيسكى هو مبـدأ كل قلق ، واصـل سائر المتنـاقضـات ، فهو نعم ولا فى وقت واحد ، ليس الله بالشىء الذى يسبح خفيفاً فوق السحاب فى تأمل سعيد مغبوط كما فى لـوحـات الفنـانـين القـدمـاء أو كتـابـات الصـوفيين ، بـل إله دوستـوفيسكى تلـك الشرارة التى تنبثق بين القطبين الكهربائيين للمتناقضات الأساسية »[١٨] .

وسبق لدوستوفيسكى نفسه أن ذكر على لسان كيريلـوف : « لقد عـذبنى الله طوال حياتى » ..

وهكذا تتضح الصورة التى أردت لهذه النماذج أن تعبّر عنها بشكل لا يـدعو إلى اللبس أو الشك ، فعندما يتعارض تياران أو تتداخل حضارتان أو فكـرتان أو ثقـافتان يتكـوّن لدى المفكـر أو الـروائى مشـروع للصـدمة يتشكـل اما فى محنـة الروح أو الاحساس التراجيدى بالمـرحلة الـوسيطة الخشنة التى تلى المرفوض ، وتسبق المؤمل فيه ، أى مرحلة غياب اليقين وسيطرة الشك والعدمية ، أو الرؤية الحدسية وظهور حالة الحصـار ..

وقد اتضح من هذه النماذج أن أعنف حالات الحصار تظهر لدى من يعانون المحنة الروحية (دوستـويفسكى/كافكـا) يليها الاحساس بالمسافة الخشنة بين حضـارتين أو ثقـافتـين (أغـانى كـولشيسى/هـارى هاللر) ، وهى أيضاً محنة روحية ، ولكنها ذات طبيعة أكثر قرباً بالتغيير الأرضى منها بتغيير الذات .

اتسمت فترة (غربة العربى) وضياعه بين حضارتـه الشرقيـة الجامـدة ، وتطور الغـرب الآلى بظهور روايتين دالتين ، همـا (قنـديـل أم هـاشـم) ليحيـى حقـى ، و (مـوسم الهجـرة إلى الشمـال) للطيب صالح .

وهما روايتان توضحان مـدى الافتراق الـواضح بـين حضارة الـروح الشرقى ، وحضارة الآلة الغربية ، وضيـاع الشرقى بين هذه وتلك ، كما تبرزان ــ ولو بصـورة ضمنية ــ شكل المدنية الـذى انتهت اليه الحضارة الغربية .

« .. فـالشرقى مـأخوذ بفكـرة الزمن ، ولا يستطيع الانفصال عن فكرة التوقيت ، ومأخوذ بفكرة الفناء .. واعتقاده قائم على أساس أن كل ما فى الدنيا زائل مهما طال أمد بقائه فيها » والشرقى « يرى الأشياء بأشكالهـا وظواهـرها ولا يعنى بـالحقائق المجردة » كما أنـه « لا يؤمن بذاتـه كفرد ولا يؤمن بقدرته على القيام بفعالية معينـة محدودة أو غير محدودة ، ولا يؤمن بالقدرة التى يمكن أن يحملها المخلوق البشرى بين جوانحه ، إنما هو يرتكز فى حياته ويستمد قواه وإيمانه من تعاليمه الدينية القديمة ، كأن وجوده فى هذه الدنيا قائم بفضل وجود آخر خارج ومستقل عن وجوده هو . وبتعبير آخر إنه يعتقد بنفسه إنه تابع وينبغى له أن يبقى تابعاً ، وليس له أن يخرج إلى ميدان الحياة كقائد لنفسه يوجهها ويسيرها أنّى شاء . هو تابع لقـوة أزلية ، وكـل أفعالـه وحـركاتـه وسكنـاتـه فى حيـاتـه يجب أن يستمـدها من أوامـر ونواهى هـذه القـوة الأزلية . وهو فى اعتقاده هذا لا يـرغب فى تحليـل الحادثـات أو الظواهـر ، حتى أنه لا يرغب فى بحثها فى بعض الأوقات ، إنما هو قانع راض بما يعتقد ، وكفاه من اعتقاده انه يعيش به ويحيا له »[١٩] .

والحق إن (غـربـة العـربى) لم تكن شديدة الوطأة ، بدليل فقر النماذج الماثلة

للروايتين ، وقلّتها ، وذلك لقوة الروح الدينية فى الشرق ، وتمكن الإيمان من القلوب . ثم إن الحضارة الغربية لم تكن تعنى سوى الأدوات الحديثة فقط بالنسبة للغالبية العظمى من سكان المشرق ، وربما كان المثقف وحده هو الذى عانى غربته .. فبالنسبة للغالبية ، فإنها حصلت على نتائج ما أبدعته العقول الغربية ، وحافظت فى الوقت نفسه على قوة الروح دون أن تتكلف جهد التوفيق بين ما تمثله الروح والآلة ، وهو الجهد الذى اكتشف المثقف فشله ، والذى أدى إلى تمزق وبروز الحالة الثانية من الظاهرة .

بعد ثورة ١٩٥٢ فى مصر تمت تصفية البورجوازية الزراعية والصناعية الكبيرة ، أما البورجوازية الصغيرة ـ المصدرة والمستهلكة للثقافة ـ فقد انحدرت إلى قاع المجتمع ، ونمت فئة جديدة من التجار والمستثمرين كانت تقبع فى القاع قبل مقدم الثورة ، وتمكنت من تشكيل قمة ثرية تشبه فى كثير من ملامحها بورجوازية الكبار قبل الثورة . ولما كانت الثقافة تتبع القوى المسيطرة غالباً ، فإن شكل الثقافة الجديدة ومحتواها مما تظهره وسائل الإعلام الأكثر تأثيراً كان لا يزال خاضعاً لمتطلبات هذه القمة الثرية .

ولم تستطع البورجوازية الصغيرة تحت ضغط الاحتياجات المادية أن تحافظ على جوهرها فانكمشت فى قاع المجتمع ، وأصبح على ممثليها ـ وهم المنتجون الحقيقيون للثقافة ـ إما الانصياع لمتطلبات المرحلة الجديدة وإما أن يعانوا الأمرين ، وأن يعايشوا وحدهم مرارة عدم الانسجام ، والضياع داخل المرحلة الخشنة التى تربط وتفصل بين القديم والحديث ، الماضى الذى يمثل الهوية ، والحاضر الذى أثمر الانقلاب الطبقى فى المجتمع .

« .. بينما كانت (الأصولية الإسلامية) الأصلاحية والقومية ، ترتكز على القطاعات المتخلّفة ، أن فى المجال الاقتصادى أو الاجتماعى المصرى فى الحقبة الممتدة من عام ١٨٨٢ إلى ١٩٥٢ (بورجوازية التجار والحرفيين الصغيرة ، خاصة فى الريف ، رجال الدين والمدارس الدينية ، بعض فئات الارستقراطية الزراعية) كانت القوى الأساسية للبورجوازية الصاعدة تلتحق بطرق متعددة بالاتجاه الكبيرة الثانى للفكر المصرى ، أى التيار العصرى العقلانى والتحررى الديمقراطى بشكل عام » .

« إن سيطرة البورجوازية الزراعية وتجار المدن وممثلى الانتلجنتسيا الذين كان [حزب] الوفد تعبيرهم الانتخابى ، ستؤدى إلى ازدهار ثقافى رائع : أدخل طه حسين المنهج التاريخى فى دراسة الدين والأدب ، نادى على عبد الرازق بالفصل بين الدين والدولة ، جعلت تطورية الدكتور شبلى شميل وولادة القصة مع فرح أنطون ، وتأثير (الجمعية الفابية) جعلت من سلامة موسى الناطق بلسان الفكر الاشتراكى ، ازدهرت الرواية مع محمد حسين هيكل مفكر الرجوع إلى مصر الفرعونية ، وعباس محمود العقاد الذى أصبح فيما بعد مفكر اليمين النيتشوى ، وتوفيق الحكيم مؤسس المسرح المصرى الحديث »[٢٠] .

ولا تزال قضايا العقيدة والعلمانية من أبرز الفصول فى دراما انفصال أو حالة حصار المثقف فى مصر ، والذى يجد أن عليه عبء اقامة جسر مستحيل بين الماضى / التقاليد / النقل وبين الحاضر / العلم / العقل . يضاف إلى هذا الفصل مجموعة الاحباطات التى عانت منها الانتلجنتسيا المصرية منذ بداية الخمسينيات كالفترة الدكتاتورية حالكة السواد فى بداية الثورة ، وما أعقبها من ضربات خطيرة ضد اليسار الذى كان يحاول الإفلات من واقع الحصار الفكرى والثقافى برؤيته الواقعية الناضجة ، وتراجع تيار القومية العربية بانفصال مصر وسوريا ، ثم هزيمة ١٩٦٧ واحساس المثقفين بخيبة الأمل واليأس ، ثم اختيار الكثيرين منهم للهجرة ، بعد أن اتضح لهم انهم ليسوا سوى كم زائد فى المجتمع .. وفشل التجربة الأشتراكية والتعثر الادارى والزيادة الهائلة فى النسل على حساب التنمية ، والغلاء ومشكلة الديون الخارجية ، وكل هذه الأدواء التى وضعت المثقف فى المسافة الخشنة الوسيطة بين ثقافتين إحداهما تطالب بالحفاظ على الهوية التقليدية ولكنها لا تعرف كيف تتعامل مع العلوم ، والأخرى تطالب بالانتساب إلى مجموعة الحضارات العقلية المتقدمة ، فكأننا ما زلنا متجمدين فى حالة الاختيار بين (تهافت الفلاسفة) و (تهافت التهافت)[٢١] .

« .. وأنا أرمى من وراء استعمال اصطلاح (التشكل التاريخى الكاذب) إلى تعيين تلك الحالات التى تكون فيها حضارة غريبة وأقدم زمناً متموضعة بصورة واسعة فوق أرض أحد البلدان ، حيث تمسى الحضارة الفتية التى ولدت فى تربة هذا البلد عاجزة عن أن تخطف أنفاسها نتيجة لتموضع تلك الحضارة الأقدم فيها زمناً . وهذه الحضارة الفتية لا تفشل فقط فى تحقيق أشكال تعبيرها الخاصة والنقية . بل إنما تفشل أيضاً فى تطوير شعورها الخاص بذاتها تطويراً كاملاً . فكل ما يتدفق من الروح الفتية لهذه الحضارة قد جرت صياغته فى قوالب قديمة ، وهكذا يتصلّب الشعور الفنّى داخل إنجازات هرمة . وبدلاً من أن يشبّ وينتصب مستنداً إلى قوته الإبداعية الخاصة ، لا يستطيع غير كراهية القوة الجافة ، كراهية تتزايد لتصبح مروعة هائلة فظيعة »[٢٢] .

ولابد أن نلاحظ أن هناك فئة من المثقفين تقف - بالقوة - خارج الطبقات الاجتماعية ، وبالذات خارج الطبقة الوسطى التى تتعرض للضغط من أعلى ومن أسفل ، ولا يعنى هذا استقلالاً اجتماعياً ، بقدر ما يعنى الاضطراب وعدم الاستقرار . ولا تملك هذه الفئة إلا حرية شكلية يوفرها عدم الانتماء ، ولكنها فى الغالب الأعمّ مطحونة بهموم الطبقات الدنيا ومشكلاتها المادية . ومن هذه الفئة التى لا تريد أن تنتسب طواعية إلى قاع المجتمع ، يخرج كتّاب وشعراء وروائيون مدهشون ، سحقتهم مطالب الحياة ، وأيقظت مشاعرهم فى وقت مبكر ، كل هذه الأخلاط البائسة من النماذج التى تعيش فى الطبقات السفلى ، والتى لا تجد من يدافع عنها أو يتحدث باسمها .

وقد دُوِّنت مجموعة كبيرة من الروايات المصرية خلال هذه الفترة الطويلة التى تمتد أربعين عاماً ، والتى شهدت أحداثاً عنيفة ومواقف مضطربة ومتناقضة . غير أننى لن ألجأ إلا لعدد محددٍ من الروايات الحديثة فى محاولة للتعرف على ما وصفته بالحدس بصدمة التوقع أو بالحصار لدى روائيينا .

ولكن ، ثمة ملاحظة أخرى ينبغى وضعها فى الاعتبار ، فالمقارنة هنا بين الآداب الغربية والأدب المصرى فى مجال الرواية تكاد تنحصر فقط فى نسبة ماتأثر به الأدباء من إفراط فى ظاهرة التداخل بين عصرين فى الغرب ، واعتدال غير مفرط فى هذا التداخل فى مصر . فرغم الأدواء التى أتينا على ذكر بعضها ، إلا أنها لا تصل إلى حدّ الانفصال بين حضارتين ، أو التداخل العنيف بين ثقافتين ، وهو الذى أنتج ذلك الفصام الحاد لدى المثقف الأوروبى .

ولهذه الملاحظة أهمية بالغة ؛ فالنماذج الروائية التى سوف نتتبع مسيرتها فى مصر تكاد تنقسم إلى قسمين:أ - ما سوف أسميه بالتعبير عن الحصار الكاذب و ب - الحصار الحقيقى للمثقف . ونماذج القسم (أ) لا تهمنا لإنها نماذج وصفية لا طابع لها ؛ فالقليلون فقط هم الذين استطاعوا عبور جسر المباشرة الرجراج ، وتحميل الذات أو الآخر عبء الآثام والضغوط العنيفة التى تعانى منها الحضارة أو المجتمع فى تحولهما . ثلاث حالات مهمة ومتداخلة التأثير ينبغى إذن وضعها فى الاعتبار عند دراسة ظاهرة الحصار لدى المثقف المصرى ، الأولى هى استمرار التناقض فى عبث البحث عن مركز ذاتى فى الكون ، بين التقاليد المرعيّة ، وتقدم العصور الحديثة ، بين المكتوب والمدوّن والثابت أبداً ، وبين المتغيّر على الدوام ، والثانية هى ظاهرة الكمون الذاتى نتيجة اليأس الفاجع بعد نكبة الهزيمة ، والثالثة هى الانقلاب الاجتماعى الذى بدد أركان البورجوازية القديمة .

وقد اخترت من عالم الرواية المصرية الدال أنموذجين اثنين رغم وجود نماذج أخرى متعددة ، وذلك لسببين أولهما عدم إطالة هذا البحث دون مبرر ، وثانيهما حداثة الأنموذجين واختلاف أحدهما عن الآخر بنية ولغة وتصوراً ، وتواليهما فى أن الأول يضع المشكلة ، بينما يطرح الثانى ما يمكن أن يكون حلاً متجاوزاً لها ، والتجاوز لا يعنى هنا حكما تقويمياً ، إنما يعنى المخاطرة بطرح قضيته من منظور أعمق .

الأنموذج الأول هو رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم ، والثانى رواية (الزمن الآخر) لادوار الخراط .

ورواية (ذات) هى بالضبط (الخروج عن الذات) بسبب الانقلاب الدرامى داخل طبقات المجتمع ، وبالتالى بروز الأزمة الروحية . فقبل الثورة كانت هناك ثلاث طبقات منظمة ومستقرة وثابتة ، هى الرأسمالية الكبيرة ، والطبقة الوسطى ، وطبقة الكادحين . ولم يكن يُسمح فى العادة بالتجاوز ، فلكل فرد مكانه فى هذا التنظيم الدقيق ، ومن المحال الانتقال من طبقة إلى أخرى ، إلا فى حدود لا تتجاوز العشرات ، وهى نسبة تكاد تكون أضأل من أن تذكر .

وفى ظل هذا التقسيم الدقيق الذى صاحبه تنظيم من نوع آخر هو سلك الوظائف والمهن الذى حدّد الهويات العملية داخل التنظيمات الطبقية ، لا يستطيع [التكنوقراطى] المهندس أو الطبيب أو الموظف الكبير الانتقال إلى الطبقة الأعلى ، كما لا يستطيع العامل أو الفلاح أن ينخرطا فى سلك البورجوازية ، أما بعد الثورة فقد تميّعت الفوارق بين الطبقات أو زالت ، وأمكن حتى للعامل الصغير أن يصبح فجأة أو بعد فترة ما من بين كبار مالكى الثروة ، بعد أن تبدد التنظيم الدقيق للطبقات فى عصور الانفتاح ، وانزوت البورجوازية القديمة ، وأصبحت (أرستقراطية) شبه مفلسة . والرواية تأكيد لمناخ الفساد الذى استشرى فى صورة تقارير مقتطفة من الصحف المحلية ، فيها الكثير جداً من السلبيات المحبطة التى أثّرت بصورة باطنية غير مباشرة فى سلوك واهتمامات أبطال الرواية .

والظاهرة الحادة فى رواية (ذات) هى اللامبالاة الكاسحة للأبطال إزاء ما يحدث فى مصر ، فهناك ما يشبه الحدّ الباتر بين التقارير التى تكشف الفساد والتناقضات الرسمية والاعتداءات الصارخة على الحقوق ، وبين الوقائع اليومية لمجموعة لا عمل لها إلا ممارسة نشاطات تجريبية خائبة أو ناجحة للانتقال إلى مميزات الطبقة القادرة . وهذا الانفصال الرهيب بين مصر الأرض ، ومصر الذوات هو السبب الرئيسى

فى جميع مظاهر الانحلال التى تنشرها التقارير ، من اكوام القاذورات والنفايات إلى الرشوة والاختلاس وسرقة الغافلين باسم الدين ، وكابوس الروتين الذى اقتطع من الرواية حجماً كبيراً ، ويكفى أن « صنع الله ابراهيم » خصصّ ست عشرة صفحة كاملة ليصف عملية تقديم بلاغ أو شكوى للجهات المسئولة حول (علبة زيتون) انتهت فترة صلاحيتها .

ووسط هذه الفوضى الكاملة التى تمكن الروائى من تصويرها بأسلوبه الساخر الذى يعتمد على النقائض التعبيرية « لأن الجميع يحملون ساعات دقيقة تمكنهم من عدم المحافظة على الوقت » أو « وفى اليوم التالى تحسنت صحتها وجرت ولعبت ، إلا أن أباها لاحظ انتفاخاً طفيفاً فى جسمها ، فطلب منها أن تستريح ، فاستراحت إلى الأبد ودفنت فى نفس اليوم »[٢٣] .

وسط ذلك كله ، تطلّ التقارير بصورتها الواقعية لتضيف إلى الفوضى طعم الحقيقة « شركة الفنادق المصرية (قطاع عام) ترفض عرضاً من شركة عربات النوم الدولية باستئجار فندق كتاراكت منها مقابل مليونين ونصف مليون جنيه فى السنة (ضعف أرباح الفندق فى عام) وفى الصفحة التالية « بهى نصر ، الرئيس الجديد لشركة الفنادق المصرية يقبل عرضاً من شركة عربات النوم الدولية باستئجار فندق كتاراكت مقابل ٨٣٠ الف جنيه فى السنة »[٢٤] .

وقد نجح صنع الله ابراهيم فى تصوير المحنة من واقع التقارير ، كما نجح كذلك فى أن يصوّر وبشكل دقيق واقع اللامبالاة الكاسح . وهو يعصف بالرجال والنساء والأسر داخل هذه المصيدة الساحقة ، فالرجال لا همّ لهم سوى الخروج من المحنة بما يكفل الارتقاء فى السلّم الاجتماعى ، إضافة إلى الجنس بالطبع ، أما النساء فيحاولن التملّص من هذا الالتزام الأسرى بكافة الطرق ، ويشاركن فى همّ الصعود الطبقى ، ويصبح الحجاب جواز مرور للتخلص من كل شىء ، من المشكلات الجنسية والاقتصادية إلى مشكلة الانتماء ، أى أصبح (التحجب) دعوة العصر للانسلاخ من العصر .

« شدّ الحبل قامت به سميحة والشنقيطى ، فبعد تشكيلة من البلوزات والقمصان الفاخرة وسترات الشامواه والجلد ، والجوبات الحديثة والاحذية الغالية والعدسات اللاصقة والنظارات الكارتييه ، ظهرت الأعراض المألوفة : علب الدهان ، وصناديق السيراميك ، وحوض الصلب الذى لا يصدأ ، ومجموعة الحمام الملونة ، وازدحمت الطرق المفضية إلى الشقتين بلفافات الموكيت ، وتم استبدال الأنترية الاسفنجى المتهالك بآخر جديد ، وغسالة إيديال البائسة بواحدة فول أوتوماتيك (وستنجهاوس) والسفرة المستطيلة بأخرى دائرية لها مقاعد أنيقة (ستيل) مدثرة بالقطيفة الزرقاء »[٢٥] .

وتبدو هذه المطالب عادلة فى ظل مجتمع سوىّ ، إلا أنها عندما تصبح (ظاهرة مُعدية) فهى تتجاوز المألوف وتصبح مرضاً روحياً ، واللافت للنظر هو أن الجميع يدركون مضامين وأشكال مظاهر الثراء ، لأنهم يصارعون كل شىء فى سبيل الحصول على ما أدركوا أنه يمثل هذه الظاهرة . فالأدوات والأجهزة المنزلية بالنسبة لأبطال الرواية لا تقاس بمدى ادائها ، بل بعصريتها وما تمثله هذه العصرية من تجاوز للطبقة ، وبالذات من تجاوز للجيرة القريبة والشارع والحى .

ولا يلتفت الجميع إلى الأدواء التى تعصف بالمجتمع والتى جاهد الروائى لجمعها فى تقاريره الصحفية ، فيضانات المجارى ، والاختلاسات ، وأكوام القاذورات والنفايات فى كل مكان و (النزيف الدموى فى بول الفلاحين المصريين بسبب التلوث من مبيد جاليكرون) والتجاوزات والآثام وسياسة المآرب المشتركة من تحت المائدة بين بعض كبار المسئولين ، ومحاولة التمسك بشكليات العقيدة لأغراض ليس الإيمان القلبى النقى من بينها ...

« إن زيادة الاستخفاف بالمقدسات ، وانتشار الكسل والعكوف على اللهو ، وفتور الروابط العائلية ، والغرور المتزايد ، وبدعة عدم الاكتراث المتزايد بمصالح الجماعة فى سبيل المصلحة الشخصية هى جميعاً امارات تكشف بشكل متزايد كلما ازداد ظهورها عن أن اسس النظام الاجتماعى آخذه فى الانهيار »[٢٦] .

إنها أزمة روحية دون شك ، فعندما يعجز الإنسان عن تجاوز ما هو مستحيل من اهتماماته وطموحاته التى قد يؤدى تحقيقها إلى تدمير جزء من النظام العام للمجتمع ، فإنه يبدأ عملية تخريب متعمدة أو باطنية بالتجاوز عن كل شىء ؛ بعدم رؤية القبح والقذارة والبلى ، وبعدم المبالاة بالجهل والشر ، وعدم الاكتراث بالمجتمع بأسره ، وتصبح حياته كلها مؤطرة بذلك الحلم المستحيل ، والخُبال الدائم . وقد يلجأ إلى عقد مصالحات مع التيارات المحافظة أو التقليدية الرجعية ، وقد يبّرر العنف والشطط ، كالطفل يحطّم ما بين يديه إذا ما رفُض طلبه .

وليس فى رواية (ذات) كلها مظهر إيجابى واحد ، إنها سلسلة كابية من سلبيات سوداء قاتمة ، وبهذا المفهوم يصحّ النظر إليها على أنها رواية كارثة ، وليست رؤية استقطابية للواقع .

ويتجـاوز (إدوار الخـراط) كـارثـة (ذات) ويكشف عمـا يـرى أنـه السرّ فى صفحـات متفرقـة ، تنتهى بحـوار البـاب الحادى عشر (ورقة اللوتس المحبوسة) فى رواية (الزمن الآخر)[٢٧] .

عـلى أنـه ينبغى الانتبـاه إلى بضـع خصائص لابد من الإشارة إليها قبل الولوج إلى عالم الخراط الساحر[٢٨] ؛ فاللغة عنده عالم كامل . نثر منمنم فى نظم محكم دقيق ، وعبارات مبدعة كاشفة ، ليس فيها بـلاغة بهدف البلاغة إلا فى بضع صفحـات تمثل بُحران العشق الصّوفى : حرف (ع) ص ١٣٤ وحـرف (س) ص ٢٠٠ وحـرف (ص) ص ٢٠١ وحـرف (ج) ص ٢٨٠ / ٢٨١ وحرف (غ) ص ٤٦٥ إلخ إلخ .

ولغـة الخـراط انتهـاك للـغـة القصّ العادية ، وتجاوز للحوارات الشائعة ، لغة لا استدراك فيها ، إنمـا هـى مصبوبـة فى قـالب لا يمكن استبدالـه ، لانه من نُسغ الروىّ نفسه ؛ لغة حكاءٍ يضع عصارة قلبه ودمه فيما يكتب .

« أما هو فقد استهزأ بما آل اليه مآله إذ انْجَتْ عليه الأشجـان والـوت بـه آمـال موعودة ، وتألبت عليه أكام الآمال فأوّلها بأنه ينوء بإرث إثم مؤثل الأواسى وأن أخذة الألـق قـد هـربـت مـهمـا ضـاعـت آلاء السماء »[٢٩] الخ الخ .. وهذه الغنائية التى تسود الرواية فى شكل نواح مموسق متصل تعطى للرواية مذاقاً من نوع خاص ؛ وعلاقة الحب مع (رامة) تكاد بشفافيتها أن تكون تجاوزاً للجنس ، رغم أن الجنس يصل فى الرواية احيـاناً إلى حـدّ (البورنـوغرافى) اللورنسى الصريح .

« .. رفع ساقيها العبلتين ، وضعهما على ركبتيه ، ومرّ بيديه عـلى عمودى الجسد المكين المطواع . يسقطان له ، استسلامهما هبة وعطية لا يمكن أن تقـوّم بأيـة قيمة . الـوردة السوداء المفـرجّة يكتنفهـا الهدُب المخمـلى الغامض قـد تفتحت لـه أوراقهـا الغضـة النابضـة التامت عليه وتقطـرت بنداها الكثيف القـوام . وهو الآن ينحنى فقط على أعواد اللـوتس الخمسة المكتنـزة الصغيـرة ، مصفوفـة ومغلّفـة بنعـومـة ، وتومض[٣٠] » الخ ولست أريد أن أضيف المزيد فالرواية تحفل بما هو أكثر تفصيلاً ، وربما كان (هاملت) على صـواب عندمـا قال : إن للجمال قدرة على تحويل العفّة إلى فجور .!

على أننا ينبغى أن نأخذ النص الكامل للعمل الرائى كمـا هو بقضّـه وقضيضه ، مسـلّمة واحدة لا تقبـل التجزئـة ، وبهذا المفهوم يصبح الجنس فى (الزمن الآخر) صورة لوهن النفس الداخلية فى شكل مضاءٍ جسدى خارجى ..

إن تبـادل البذل والمنـع فى صورة لغـة الجسـد ، هو تعـالٍ على الـريب ، ومحـوٌ لهـواجس انقطاع وانقضـاء هذا التـولّـه المستحيل بين بطلى الرواية ، وهى الهواجس التى لا تنتهى أبـداً فى الـزمن الـروائى للخراط ..

وسـوف نضطـر إلى حـذف الأحـداث والـدلالات والفـواجـع والمـواقف الفنيـة المشاهد ، والعلاقة مع المؤسسة الحاكمة ، والمهنة والحب الكامل ، ورموز التنين التى ظهـرت أيضاً فى (يـا بنات اسكنـدريـة) للتركيز على دلالة وحيدة أعتقد أنها تتصل بـالمجـال الذى كـرّست لـه هـذا البحث الصغير ..

و(الزمن الآخر) ليست رواية مصبوبة فى المطلق ، أو داخل الغياب الكامل للزمن ، انهـا تتضمن قـدراً كبيـراً من التقـاريـر الصحفيـة الكاشفـة « كوافـير يطلق ثلاث رصـاصـات عـلى ابنْـة مليـونـير فى مصر الجديدة ، ثم ينتحر .. » « ألف وخمسمائة معتقل مرة واحدة ، أكثر من اعتقلات عبد النـاصر ليلة رأس السنـة » « زار المحافظ المستشفى العام فى الاسماعيلية ، واكتشف وجود تسع جثث ، تسع ، ناجمة عن حوادث السيارات ، تنتظر وصول الطبيب الشرعى منذ أكثر من عشرة أيام » « لقيت ٩ سيدات مصـرعهن فى الحال وأصيبت ٨ أخـريات بإصابات خطيرة بسبب التزاحم على بوابات لحم العيد المجانية » .. إلخ

وهناك نماذج كثيرة لا يتسع لها المقام ، ورغم إنها تبدو كما لو كانت جزئيات ناشزة ، إلا أنهـا تنبثق من داخل التـلاحم الكـلّى للرواية ؛ فهى أيضاً صورة للسلبيات التى ينبغى لكـل شكل من أشكـال الحصار أن يحفل بها ..

تتداخل الأزمنـة الثلاثـة فى الروايـة ، متصـالبة مـرة ، ومتواليـة مـرة أخـرى ، ومتباعدة مرات ، غير أن هنـاك زمناً آخـر مستـوراً ، هو فيمـا أزعم صلب القضيـة الأساسية التى تبنتها رواية العشق الصوفى هذه - إنه العودة إلى رحم الأم . إلى رحم مصر المصرية . الاتحاد الكلى بمصر .

(الفرعوقبطسلامية) :

« هيلاهوب الأبـدية عـلى حبال شـراع المراكب الرشيقة البطون التى تقلع فى بحر النيـل العريض ، وعـلى أسلاك التليفـون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال أو زير وحتحور ، سيدى الأربعين ، وست دميانة ، مـارجـرجس ، والسيـدة زينب ، اتلّمس أجسـادهم الباقيـة التى لا فناء لهـا .. » ص ١٢٦ .

« وعندما مات البابا كيرلس الخامس بعد هـزيمة ٦٧ كـانت صفوف النـاس تدخـل الكاتدرائية الشاسعة الشاهقة الجدران ، والشمـامسـة يـرتلـون المـزامير بصـوت

خفيض . ومرّ الناس جميعاً فى مصر فى هذا الموكب المهيب ، يكاتمون بدموعهم ، وبعضهم ينتحبون بصمت . كانوا اقباطاً ومسلمين معاً .. » ص ١٢٠/ ١٢١ .

« .. ومحلات النحّاسين والجوهرجية والورق الدشت . وكانت تسبقه أحياناً فى الزحمة ، ويكاد يفقدها فيدافع الناس بصعوبة وهو يضغط نفسه بين الأكتاف والأجسام حتى يلمح ظهرها القوى الملء فيلحق بها ويمسك بيدها الرخصة المليئة . الميكروفونات تدوى بالتراتيل . القفاطين الناحلة والعمم السوداء والرايات الخضر تخفق ورتفرف فى هواء الليل المنير ، وقرع الأجراس ، بضرب الصنوج والمدائح باصوات نسائية مبحوحة ، ومليئة بانوثة خشنة فى هذه الساحة ، وفى قلبى تراكب اجساد كل الأعياد المقدسة المجدّفة عبر كل الأزمان ، والأهازيج بأم النور على إيقاع أجش ، والنداء فى صدور غضّة ، كير ياليسون ، كيرياليسون تتضرع إلى سيد شباب الجنة ، وسلطان الشهداء » ص ٣٥٤ .

وليس هذا التراكم الذى تختلط فيه المسيحية بالإسلام ، مجرد تماس على السطح بين العقيدتين ، انه فى مصر ، هو مصر ذاتها ، فبطل الرواية يقول (لرامة) ما من أحد يجعلنى اشعر بقبطيتى مثلك . فتسأله لماذا ؟ ، فيقول : لأنك مصرية ..

مصر الرحم الذى يحتوى الكل فى مفهوم (ادوار الخراط) هى مصر التى ينبغى ان تكون رموزها الثلاثة هى نقطة انطلاقها فى بحثها الدائب عن التشكل الحقيقى ، عن الموقف تجاه ما هو يقينى وثابت ، وما هو متغيّر ..

مصر الهوية ، مصر المصرية ، مصر الانتماء الحقيقى .. وعندما يتمّ امتلاء هذا الانتماء ، عندما تكتمل يقينيّته ، عندما يستوى بحيث يغيب عنه المظهرى والزائل ، يصبح العقل هو المحرك للتقدم .

« قال ميخائيل : بل يعنى أن نعرف .. وأن نعمل من أجل ألا يكون هناك جهاز أو تنظيم أو عقيدة مطلقة الصحة ، مطلقة العدل ، وبالتالى مطلقة القهر ، ساحقة وكاذبة . يعنى أن نقاتل بالأسلحة الوحيدة الحقة . أسلحة الاقناع وقبول الحدود من أجل تجاوزها وتوسيعها ، فى نور اليأس العارف الصاحى الذى له وحده وجه الأمل الممكن الوحيد يعنى أن العمل السياسى ليس عملاً عقيدياً ولا يمكن أن يكون . بمعنى العقيدة التى تملك وحدها سر الحقيقة وسر القانون » ص ٣٤٣ .

هكذا كشف (ادوار الخراط) عن حصاره ، وحصار مثقفى عصره فى مصر ، أو هذا التداخل الخشن بين شكلين من أشكال الاعتقاد ، ولا يجد صيغة أجدى من الانتماء للأم التى صهرت كل هذه الأشكال فى رحمها ، وتركت لكل ابن لها أن يختار إما بميلاده أو بحريته ضميره وخلاصه .

« قال ميخائيل : ما تسميه قوانين الحق هو فى الواقع قوانين الجهاز ، قوانين السلطة . لا أحد ينوب عن الشعب ، لا أحد يملك الكلام والفعل باسم الشعب . أليس هذا هو أول البديهيات ؟ ما تسميه قوانين الحق هى القوانين التى لا تعرف الانسان ، ولا الشعب، ولا الطبقة حتى ، بل تعرف تجريدات ومعادلات وحسابات . القوانين التى اعتنقها قديسودها من روبسبير إلى دجيرزينسكى ، وجعلوا منها لا قوانين عداله بل قوانين إيمان . القوانين التى باسم عدالة الثورة أجهضت الثورة ، وباسم الملايين قتلت الملايين . كل هذه الشجاعة ، كل هذا الاحتراق من أجل العدل ، ليست إلا صلف القديسين ، ولابد أن تسقط فى أيدى رجال يطبقون نفس المبدأ ، وينفذون نفس القانون ، ضد الأخوّة وضد الناس . من ذا الذى يحكم حكماً نهائياً بأن هذا عدالة ، وهذا جور ، هذا من الشعب ، وهذا عدو الشعب ؟ من عنده الميزان الذى لا يخطىء بأن هذا حق وذاك إثم ؟ من يعرف الحقيقة ، ومن يفسر العقيدة ؟ العنف دائماً هو سلاح المطلق ، أيا كان المطلق . أما التسامح والاحتكام إلى قوانين وضعية ، انسانية متغيرة وقابلة للتغيير ، بمجرد الاحتكام إلى الأغلبية والديموقراطية — وقوة الديمقراطية أنها ليست مطلقاً ، بل هى نسبية العقل — فهو الملاذ الوحيد » ص ٣٤٦ .

ولو كان الأمر بيدى لاقتبست هذا الفصل اللامع بأسره ، لأنه حوار يتضمن صلب القضية المثارة هنا ..

وليست (الزمن الآخر) صيغة تلاؤم أو تعبير مصالحة يسيرة تنتهى بكلام مؤثر ، إنها ترسم بدقة حدود الحصار فى إطار يكاد يخرج عن الأطر المألوفة ، ويشكّل توازناً نسيج وحده ، ثم لا تنتهى بحل متيسّر أو متعسّر ، فالمواقف مبلبلة ، وما يقوله بطل الرواية ليس بالضرورة هو القول الفصل ، ففى الرواية (مناطقة) آخرون لهم فلسفاتهم ومواقفهم ورؤاهم المختلفة أو المتجاوزة .

المهم أن رواية (ادوار الخراط) عرفت وبصورة دقيقة محنة المثقف ، وحصاره الخاص . وليس المخرج أمراً مهماً إلا فى حدود انتماءين حقيقيين ، أولهما لمصر ثلاثية التكوين ، وثانيهما للعقل ، وما بعد ذلك أمر يستوى النظر فيه أو استبعاده .

لاحظنا فى نماذج الحصار فى الغرب أن الروائى فى تعبيره عن الأزمة الروحية لا يأبه بالواقع . بل يتجاوزه إما بالرمز أو بإشارة الالتباس ، لأن كوة قد فتحت أمامه وحده

لرؤية المستقبل أو الكارثة التى على وشك الحدوث . وكانت مهمته تقترب من مهمة (المنذر) فلم يكن (الواقعى) بالنسبة له صيغة ملائمة لنقل الخراب المقبل .

أما الروائى المصرى فكانت أمامه مهمة مختلفة لا تتصل بالمستقبل ، بل لعلها تتصل أكثر بالماضى الذى يشدّنا إليه ويعوّق مسيرتنا . فكانت حاجته إلى إبراز الواقع والمباشر ، وإلى التقارير الصحفية أشدّ من حاجته إلى إثارة الالتباس والقيام بدور يتجاوز ما هو آنٍ ووقتى ، فالمطلوب فى الشرق هو تغيير الأسس الكلاسيكية العتيقة ، والبناء فوق أسس عصرية تتلاءم مع عصر العقل والعلوم .

وهكذا تمكن الروائى المصرى من ادراك الظاهرة ، وفهم مغزاها ، ونجح تقنياً فى نقل ملامحها وملابساتها ، بل وطرح ايضاً صيغة تعديلها بما يتلاءم مع المستقبل .. ■

الهوامش :

١ ـ اختار المؤلف الموسيقى الشهير (كارل أورف) هذه المقطوعات ، ولحنها فى خمس وعشرين ترنيمة تكوّن الأصول الترتيلية لكانتاتا (كارمينا بورانا CARMINA BURANA) .

٢ ـ ص ٩٩ PHILIP LEE RALPH (THE STORY OUR CIVISATION) COMET BOOKS- LONOON

٣ ـ ٤ ـ ٥ (ص ٩٩ ـ ١٠٠ ـ ٩٤) المصدر السابق نفسه .

٦ ـ ٧ ص ٨٢ (كافكا أو استحالة الكتابة) رومان كاوست ، ترجمة حسن محمود عباس . العدد ١٥ السنة الثالثة / المجلد الثالث من مجلة (الثقافة العالمية) الكويت ـ مارس ـ ١٩٨٤ .

٨ ـ P7 FRANZ KAFKA (THE TRIAL) PENe,UIN BOOKS LONDON

٩ ـ انظر خاتمة (EPILOGUE) الرواية السابقة ، والتى دوّنها (برود) .

١٠ ـ ١١ ـ ١٢ ـ PP 21/22 HERMAN HES-SE (STEPPEN WOLF) HOLT, RINEHART AND WINSTON. U.S.A

١٣ ـ ص ١٠ « مفكرو الثورة الالمانية الكبرى » ادمون فرمى ترجمة خيرت فخرى دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ـ دمشق .

١٤ ـ المصدر السابق نفسه .

١٥ ـ « دستوفيسكى » (الاخوة كارامازوف) ص ٣٦٧ دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ـ دمشق ..

١٦ ـ المصدر السابق نفسه ص ٣٦٧

١٧ ـ « تاريخ أوربا فى العصر الحديث » (هربرت فيشر) ترجمة أحمد نجيب هاشم ـ وديع الضبع ص ٤٧٨ منشورات دار المعارف ـ مصر ..

١٨ ـ ص ١٣ « دستوفيسكى » (الأخوة كارامازوف) .

١٩ ـ ص ١٢/١٣ كيسرلنغ من كتاب (ادمون فيرمى) سابق الذكر .

٢٠ ـ ص ٢١٠ الدكتور أنور عبد الملك (المجتمع المصرى والجيش) دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت .

٢١ ـ (تهافت الفلاسفة) للإمام الغزالى ، أما (تهافت التهافت) فهو رد عقلى للفيلسوف العربى الكبير (ابن رشد) على كتاب الغزالى ، والكتابان يعتبران عرضاً أميناً للموقف الذى لا يزال يحير مثقفينا حتى اليوم . وهو الاختيار بين النقل والعقل .

٢٢ ـ ص ٢٧٠ (أسوالد شبنجلر) الجزء الثانى من (تدهور الحضارة الغربية) ترجمة احمد الشيبانى ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت .

٢٣ ـ ص ٢٧٩ رواية (ذات) صنع الله ابراهيم دار المستقبل العربى .

٤٣ ـ ص ٤٠/٤١ المصدر السابق نفسه .

٢٥ ـ ص ٦٨ المصدر نفسه .

٢٦ ـ من رسالة تقويم للأخلاق الشعبية أصدرها وزير الداخلية فى ميونيخ بألمانيا عام ١٨٥١ ووردت فى ص ٢٧٤ القسم الثانى من (الغرب والعالم) لكيفين رايلى ترجمة د . عبد الوهاب محمد المسيرى و د . هدى عبد السميع حجازى ومراجعة د . فؤاد زكريا ـ (عالم المعرفة) الكويت .

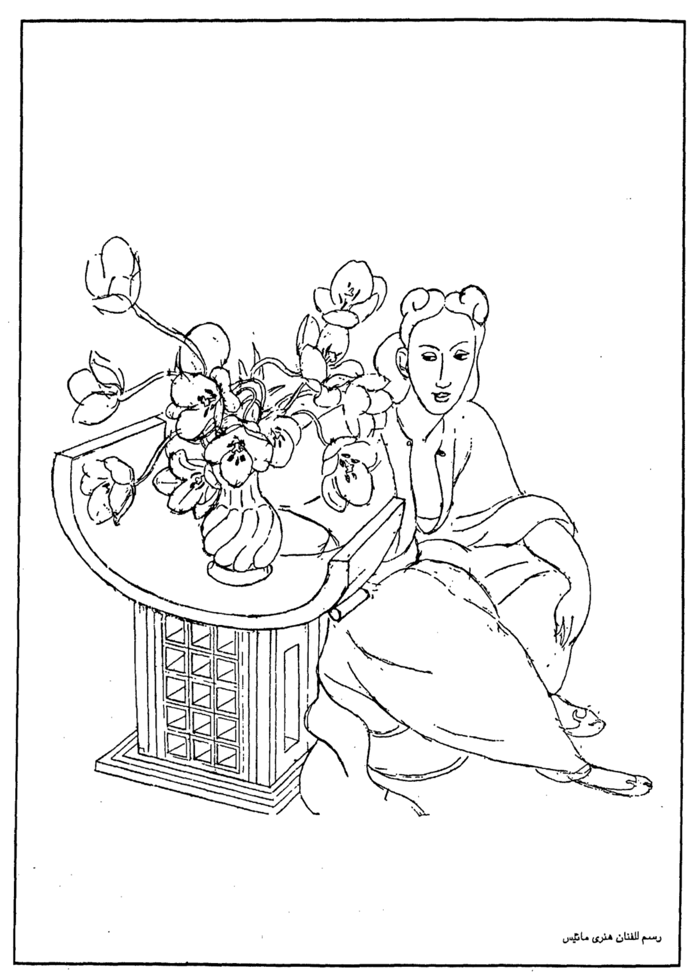
٢٧ ـ ص ٣١٣ الزمن الآخر ـ دار الآداب ـ بيروت .

٢٨ ـ المدون هنا ليس تقويماً نقدياً لأى من الروايتين ، بقدر ما هو رصدٌ للظاهرة التى أتحدث عنها .

٢٩ ـ ص ٢٢ المصدر نفسه .

٣٠ ـ ص ٢١ المصدر نفسه .





رسم للفنان هنرى ماتيس



طلعت حرب

السينما و الاقتصاد

● عرض تاريخي ، لا يخلو من وجهة نظر نافذة ، لمسيرة السينما المصرية ، وكيف كانت منذ البداية جزءا أساسيا من الإقتصاد الوطني :

على الشوباشي

الكاتب والصحفي، الناقد السنمائي المعروف ، احد كبار محرري وكالة الانباء الفرنسية في باريس .

قد كانت «صناعة» السينما في مصر تشكل الصناعة الثانية بعد صناعة القطن طوال النصف الأول من القرن العشرين ... هكذا تقول الكتب المعنية بالتطور الاقتصادى المصرى الحديث . كذلك تشير إلى أن ابا الاقتصاد الحر في مصر ، طلعت حرب ، انشأ شركة مساهمة أطلق عليها اسم «الشركة المصرية للتمثيل والسينما» وقامت هذه الشركة ببناء استديو مصر ، واحد من أهم استديوهات السينما من حيث حجمه والمعدات التى زود بها وقتها في العالم ، باستثناء استديوهات هوليوود .

أما الآن ، فإننا إذا ما حاولنا وضع قائمة بأهم الصناعات في مصر ، فإن السينما لن تحتل بالتأكيد مكانا متقدما .

وهذه المعلومات معروفة ومتداولة ، وقد آن لنا أن نفكر في الأسباب التى جعلت من السينما حتى الستينيات الصناعة الثانية بعد صناعة القطن ، وفي تلك التى أدت إلى تراجع هذه الصناعة الى مرتبة ثانوية الآن . كذلك يجب أن نفكر في الأسباب التى دعت رائدا من رواد الاقتصاد والصناعة إلى تأسيس شركة مساهمة للتمثيل والسينما وإلى بناء واحد من أهم

الاستديوهات السينمائية فى العالم

وأول تساؤل يتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد هو : هل كان طلعت حرب رجلا محبا لفن السينما ، اراد بتأسيس هذه الشركة أن يشجع هذا الفن ويفتح له مجالا للتطور ؟

ربما كان طلعت حرب رجلاً محبا للفن بصفة عامة ولفن السينما والتمثيل بصفة خاصة . لكن هل كان ذلك مبررا يجعله يؤسس شركة مساهمة (وهى - حسب القانون - أكبر نوع من الشركات وأهمها) ؟ الأرجح أن الإجابة على هذا السؤال بالنفى . فطالما رأينا فى التاريخ المعاصر فى مصر وفى الخارج رجال مال واقتصاد يهتمون بفن من الفنون ، لكن مساهمتهم فى تطوير هذه الفنون أو تشجيعها لا تتعدى هبات ومساعدات يقدمونها للفن الذى يحبونه . لكن أحدا منهم لم يؤسس مشروعا - ماليا اقتصاديا ولم يقحم الفن فى نشاطه الاقتصادى . كان من الممكن لطلعت حرب إذن أن يقدم مساعدات وهبات للسينما بدون أن يدخلها فى مجال نشاطه الاقتصادى . وهذا أقرب إلى منطق الأمور . فالمشروع الاقتصادى له قواعد وقوانين تحكمه ، أحدها ، وإن لم يكن أهمها : بحث احتمالات الربح والخسارة قبل الإقدام على تأسيسه أو ما يسمى الآن بدراسة الجدوى . ولا يمكننا أن نتصور أن رائدا من رواد المال والاقتصاد انساق وراء حبه لفن من الفنون فأسس شركة مساهمة للتمثيل والسينما بدون أن يدرس جدواها الاقتصادى والمالى .

الأرجح إذن أن طلعت حرب قام بدراسة أكدت له نتائجها أن تأسيس شركة مساهمة للسينما سيكون مشروعا اقتصاديا ناجحا ، بصرف النظر عن حبه - أو عدم حبه - لهذا الفن

ويحق لنا أن نتساءل : هل تغيرت الظروف من أيام طلعت حرب حتى الآن بحيث يصبح المشروع الذى أسسه هذا الرجل أقل كفاءة اقتصادية اليوم ، وهل أدت هذه الظروف إلى أن يصبح هذا المشروع الذى كان مربحا فى العشرينيات من هذا القرن غير مربح الآن ؟

كانت معظم الدول العربية فى أوائل هذا القرن وحتى منتصفه - بل وبعد ذلك بالنسبة لبعضها - محتلة بقوى أوربية ، لاتحبذ أى اتصال بينها . لذلك فإن الأفلام المصرية كانت ممنوعة تماما فى بعض هذه الدول ، وشبه ممنوعة فى بعضها الآخر . أما الآن . فقد استقلت الدول العربية رسميا ، وأصبح سوقها مفتوحا للفيلم المصرى . صحيح أن القيود الرقابية والسياسية فى معظم الدول العربية تحد من انتشار بعض الأفلام ، لكن ذلك لا يمنع من أن سوق الفيلم المصرى قد تضاعف حجمه تقريبا عن أيام طلعت حرب .

هذا العامل الأول - وهو حجم السوق بصفة عامة - يجعلنا نتصور أن الظروف الآن أفضل اقتصاديا لصناعة السينما عما كانت عليه فى النصف الأول من القرن الحالى .

العامل الثانى الهام هو : حجم السوق الداخلى . كيف كان هذا السوق وكيف أصبح . لاشك أن عدد صالات السينما فى مصر تزايد وارتفع منذ دخول هذا الفن وحتى أواخر الستينيات ، ثم بدأ يتناقص ، ووصل إلى أدنى حد له فى أواخر الثمانينيات . والآن بدأ الاهتمام بدور العرض مرة أخرى ، لكن عددها مايزال أقل بكثير جدا من الطاقة التى يمكن أن تستوعبها .

ولاشك أن الارتفاع المذهل فى أسعار الأراضى هو السبب الرئيسى فى اغلاق معظم دور السينما فى البلاد . لقد كانت مدن مصر ، بل وقراها ، تعج بدور العرض ، التى كان الكثير منها فى الهواء الطلق . لكن دخل هذه الدور أصبح ضئيلا جدا اذا ما قورن بأسعار الأراضى ، مما دعا أصحاب هذه الأراضى الى هدم دور العرض ليقيموا مكانها أبراجا تدر عليهم الملايين . أصبحت دار العرض السينمائى إذن مشروعا غير اقتصادى ينبغى التخلص منه لإقامة مشروع اكثر إدراراً للربح . كيف يمكن ايجاد حل لهذه المشكلة ؟ هل يكفى زيادة أسعار تذاكر الدخول الى السينما ؟ أم يجب أيضا تخفيض الضرائب على دور العرض والتى تسمى ضرائب الملاهى ؟ أم أن هناك حلولا أخرى ؟ هذا الأمر يستدعى دراسة ميدانية جادة بحيث يمكن ايجاد حل لهذه المشكلة . فالفيلم إذا لم يجد دور عرض ، ماتت صناعة السينما كلها .

المقارنة فى هذا المجال بين عصر طلعت حرب وعصرنا تشير إذن إلى أن العشرينيات كانت سنوات التوسع والتطوير لدور العرض ، بينما التسعينيات هى محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه بعد تقلص عدد دور العرض تقلصا مخلا بالمشروع الاقتصادى فى السبعينيات والثمانينيات .

مشكلة دور العرض فى إطار السوق الداخلى مشكلة معقدة جدا اقتصاديا لكن هناك عوامل كثيرة أخرى تؤثر على حجم السوق الداخلى . فتزايد عدد السكان وصعوبة المواصلات وتدهور مرفق النقل العام يجعل من الصعب على الأفراد الخروج من منازلهم للذهاب الى دار للعرض التى تبعد عنهم ولو قليلا .

لذلك فان وجود دور للعرض فى كل حى سيكون من شأنه تشجيع أهل الحى على الذهاب إلى السينما .

من جهة أخرى فان التسيب الأخلاقى داخل دور العرض المظلمة يجعل الأسر تحجم عن الذهاب إلى السينما . ومنذ عرفت مصر السينما كانت كثير من الأسر يذهب أفرادها معا إلى دور العرض للاستمتاع بمشاهدة هذا الفن ، لكن الكلمات النابية التى أصبح البعض يتفوه بها بلا رادع ، محتميا فى ظلام الدار ، أصبحت حائلا دون ذهاب السيدات ـ وهن نصف المجتمع ـ إلى دور العرض .

. فإذا أضفنا إلى كل ذلك حالة دور العرض الداخلية ، اكتملت الصورة القاتمة ، التى تمنع الناس من التردد عليها . فجزء كبير من الكراسى مكسور لا يمكن الجلوس عليه ، وتنظيف الدار أصبح من الكماليات التى لا تمارس بحيث لا يدرى المتردد على قاعة العرض إن كان سيخرج منها بملابس متسخة أو ممزقة ، كذلك فإن أجهزة العرض لا تجدد ، فكثيرا ما ينقطع العرض لفترات قد تطول بسبب عطل فى الآلة أو انقطاع للكهرباء . اضف الى ذلك أن أجهزة الصوت ، وهى أكثر الأجهزة حساسية ، أصبحت تعمل بكفاءة ضعيفة ، بحيث لا يفهم المتفرج شيئا من كلمات الحوار .

كذلك فإن التليفزيون والفيديو أثرا تأثيرا ملحوظا على معدلات تردد المشاهدين على دور العرض . هذا التأثير ليس ملحوظا فى مصر وحدها ، وإنما فى جميع أنحاء العالم . لكن نسبة انخفاض عدد المترددين على دور العرض بسبب تأثير التليفزيون والفيديو فى معظم دول العالم لم تزد فى أسوأ الأحوال على ٣٠ ٪ أما فى مصر ـ وإن لم تكن هناك أية احصائيات فى هذا الشأن بخلاف الدول الأخرى ـ فإن النسبة تزيد على ذلك كثيرا بالتأكيد . فلماذا يذهب الناس الى دور عرض غير نظيفة ، تجهيزها الفنى قاصر ، ليشاهدوا عرضا سيئا لا يفهمون من حواره شيئا بالاضافة إلى سماع الألفاظ النابية ، فى حين أنهم يستطيعون ، مقابل مبلغ غير كبير ـ نسبيا ـ أن يؤجروا كاسيت ويشاهدوا الفيلم الذى يختارونه وهم جلوس فى منازلهم متمتعون بكافة أسباب الراحة ؟

وقد شهدت معظم دول العالم ظاهرة انخفاض نسبة المترددين على دور العرض السينمائية ، مرة عند ظهور التليفزيون ، ومرة أخرى عند ظهور الفيديو ـ كاسيت . لكن هذه النسبة سرعان ما كانت تعود فترتفع من جديد ، نظرا للطابع الترفيهى لمجرد الخروج من المنزل ، وقضاء سهرة وسط جمهور يجمعه اختياره لفيلم بعينه . ربما لم تعد نسبة التردد فى المرتبة إلى نفس معدلها الأول (مقارنة بعدد سكان البلد بالطبع) ، لكنها كانت على أى حال تعود فترتفع . أما فى مصر ، فإن النسبة ظلت فى انخفاض مطرد بسبب تضاؤل عدد دور السينما وسوء ظروف العرض كما أسلفنا ، وعلى الرغم من الزيادة الكبيرة فى عدد السكان .

وهنالك أيضا ظاهرة جديدة عرفتها السينما المصرية فى السنوات الأخيرة . وقبل أن نتحدث عن هذه الظاهرة . يجب أن نوضح أن صناعة السينما فى مصر تحولت بسرعة بعد نشأتها الأولى ـ الى نظام «النجوم» الذى استعرناه من السينما الأمريكية ، وبمقتضى هذا النظام ـ الذى يبدو أنه يتفق ومزاج المشاهد المصرى والعربى بصفة عامة ـ يستطيع منتج الفيلم وموزعه حساب احتمالات الدخل قبل أن يبدأ تصوير الفيلم بتحديد أسماء «النجوم» التى ستمثله . فدخل فيلم يمثل فيه «النجم» أو «النجمة» — أ — يمكن أن يصل إلى س من آلاف الجنيهات .. وإذا مثله النجمان ب و جـ يمكن أن يصل دخله إلى ص من آلاف الجنيهات .. إلخ .. وهذا بصرف النظر عن جودة السيناريو والحوار والأخراج وغيرها من مكونات الفيلم . وهكذا كلما ارتفعت شعبية النجم كلما زاد دخل الفيلم الذى يمثل فيه ، وكلما ارتفع أجره بالتالى .

والذى حدث فى السنوات الأخيرة أن المنافسة بين النجوم ـ وعددهم قليل ـ أدت إلى رفع كل منهم لأجره ، بحيث أصبحت عبئا اقتصادياً كبيرا على انتاج الفيلم . والمشكلة هى أن الموزعين وبصفة خاصة موزعى الفيلم المصرى فى الخارج يرفضون شراء الأفلام التى تمثل فيها وجوه جديدة غير معروفة تماما من جمهور المشاهدين ، وبالتالى يصبح انتاج مثل هذه الأفلام مستحيلا .

وهكذا أصبحت السينما تواجه عائقا اقتصاديا جديدا ، يحول دون تطورها ، بل ويكاد يوقف عجلتها تماما .

وغنى عن القول إن هذه العوامل الداخلية ـ إذا ما قورنت بمثيلاتها أيام طلعت حرب ـ تعد معوقات للمشروع الاقتصادى السينمائى . وتجعل جدواه محل شك كبير ، باستثناء عامل واحد ، وهو تزايد عدد السكان .

وعلى العكس من كل هذه العوامل ، هناك عامل داخلى فى صالح تطور السينما فلقد كان المجتمع المصرى. عندما أسس طلعت حرب شركة مصر للتمثيل والسينما ـ ينقسم إلى طبقة

حاكمة تعد نفسها ارستقراطية البلاد ، تتمتع بثروات كانت وقتها طائلة وطبقة من الفلاحين المعدمين تعيش على الكفاف ، وبينهما طبقة وسطى صغيرة العدد ، تتكون أساسا من صغار موظفى الدولة والبنوك والشركات .

كانت الطبقة العليا بصفة عامة ، تفخر بأصول ليست مصرية ، وتحتقر كل ما هو مصرى . ولم يكن أفراد هذه الطبقة على استعداد لرؤية فيلم مصرى ، بل وكانوا يحتقرون المترددين على الأفلام المصرية .

أما الطبقة الدنيا ، فلم تكن حالتها الاقتصادية والاعباء الواقعة عليها تجعلها تفكر فى ارتياد دور العرض السينمائى ، بل إن معظم أفرادها لم يسمعوا أصلا عن وجود السينما .

وهكذا فإن الطبقة الوسطى القليلة العدد هى وحدها التى كانت تشاهد الأفلام المصرية ، لانها أقرب إلى فهمها ومشاعرها ومزاجها .

لكن نشأة صناعة النسيج والصناعات الأخرى فى العشرينيات والثلاثينيات ، ثم احتياجات قوات الاحتلال البريطانية إلى الأيدى العاملة المصرية قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة وأثناءها ، جعلت دخول جزء من طبقة المعدمين ترتفع فجأة بصورة ملحوظة ، بحيث اصبح ارتياد أفرادها لدور العرض السينمائى ممكنا اقتصاديا ، بل واجتماعيا . فقد شعر أفراد هذه الطبقة أن ارتفاعهم الاجتماعى يحتم عليهم فهم المجتمع الذى يدخلونه لأول مرة ، ويجارون عادات الطبقة التى التحقوا بها .

وجاءت ثورة يوليو ، فزادت دخول الطبقات الفقيرة زيادة كبيرة ، كما أدى تشجيع التعليم واتساع نطاقه إلى تواصل هذه الطبقات بأسباب الحضارة الحديثة ودخولها إلى القرن العشرين ، وبالتالى إلى دخولها كمستهلكة فى عالم السينما .

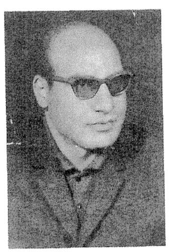
وهكذا زادت نسبة المترددين على دور العرض السينمائى فى مصر زيادة هائلة وتضاعفت عدة مرات عما كانت عليه أيام طلعت حرب . كما أدت زيادة الدخول بسبب البترول أو المواد الخام الأخرى إلى زيادة عدد المترددين على دور العرض فى معظم الدول العربية الأخرى .

محصلة هذه العوامل الداخلية والخارجية كلها تشير إلى أن الظروف الموضوعية الاقتصادية والاجتماعية والسكانية لابد أن تجعل الجدوى الاقتصادية لصناعة السينما أكبر الآن بكثير مما كانت عليه أيام طلعت حرب أما الظروف المعاكسة فهى ظروف من الممكن اقتصاديا التغلب عليها وايجاد الحلول لها ، ومعظمها - ربما باستثناء ارتفاع أسعار الأراضى فى المدن - يمكن ببعض الاجراءات البسيطة التى لا تكلف كثيرا جدا إزالة أسبابها ؛ خاصة أننا تناولنا هنا مشكلة الجدوى الاقتصادية وحدها ، ولم نتحدث عن عنصر آخر ، لا يقل أهمية بأية حال عنها .

فالسينما ليست صناعة فقط ، نناقش مشكلتها مثلما نناقش إنشاء مصنع للغزل والنسيج أو غيره ، بل هى إلى جانب ذلك فن (بل هى مجموعة الفنون تتداخل معاً) . ولاشك أن مصر ، التى كانت دائما مركز الاشعاع الثقافى داخل العالم العربى ، لا يمكن أن تغلق أبوابها على نفسها وتكتفى بدور المتفرج لما يحدث من تطور حولها .

إن موزعى الفيلم المصرى خارج القطر يحاولون فرض، موضوعات معينة ، وفرض نجوم معينين لأسباب لا علاقة للفن أو الثقافة بها ، بدعوى أن هذه الأفلام هى التى يتقبلها جمهور المشاهدين العرب خارج مصر . وإذا لم نستغل التفوق العددى المصرى فى دعم السينما المصرية ، أى أن نعمل بحيث نزيد إلى أقصى حد ممكن نسبة دخل الفيلم فى مصر نفسها بالنسبة لدخله العام ؛ فإننا سنضطر أن نقبل تدخل موزعين غير مصريين ، ليس هدفهم تطوير السينما المصرية والعربية ولا خدمة المترددين على دور السينما فنيا وثقافيا ، سواء فى مصر أم فى غيرها من الدول العربية الأخرى ، وانما مجرد الكسب السهل فى أفضل الأحوال ، أو تشويه صورة مصر وصورة فنانيها أو خدمة أهداف سياسية أخرى مريبة فى أسوأ الأحوال .

إن الفيلم المصرى يجب أن يظل يلعب دوره كفن رفيع وكوسيلة لنشر الاشعاع الثقافى إلى كل جزء من أجزاء الوطن العربى ، لأن قدر مصر يحتم عليها أن تقوم بهذا الدور ■



محمد روميش

محمد روميش و الكتابة عن الطين

● دراسة لآثار الكاتب الراحل محمد روميش المنشورة وغير المنشورة فى أول إستقصاء ودراسة لمنطلقات الكاتب الأدبية منذ أول أعماله إلى آخر ما خطت يداه .

محمد محمود عبد الرازق

ناقد وباحث مصرى له العديد من الدراسات التطبيقية عن الأدب العربى .

فتاريخ مصر هو تاريخ فلاح مصر . وتاريخ فلاح مصر هو تاريخ العطش الدائم للأرض . فمصر ـ كغيرها من الدول الشرقية الممتدة من الصحراء الكبرى إلى الهضبة الآسيوية الصينية الوسطى ـ لم تعرف الملكية الفردية للأرض إلا فى فترات قليلة نادرة من تاريخها الطويل الحافل ، لاعتماد الزراعة بها ـ كما اكتشف آدم سميث ـ على الرى الاصطناعى الواسع مما أدى إلى احتكار الحكومات المركزية للأرض . وهنا مفتاح الشرق كله كما يقول كارل ماركس . هنا يوجد تاريخه السياسى والدينى . ومع ذلك .. فمعظم الذين كتبوا عن « الطين » لم يكونوا من « شيالين الطين » . كانوا من أبناء الطبقة المتوسطة ، فأطلوا عليه من الخارج إطلالة المتفرج ، أو من على إطلالة المتعاطف ـ ولهذا تحول الفلاح المصرى فى أيديهم إلى عود حطب هش « مخوخ » لا يعرف عصارة الحياة ، حتى لو تبنوا قضاياه ، بدءًا برواية : « زينب » (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل ، وليس أنتهاءً برواية : « الأرض» (١٩٥٥) لعبد الرحمن الشرقاوى .

كنت قد قرأت قصص روميش التى نشرها بمجلة « المجلة » : « النشيد من الأفق العربى » (١٩٦٧) .. « كل شىء حقيقة » (١٩٦٨) و« الليل .. الرحم » (١٩٦٩) .. وتخيلته جنديا

من جنود معركة « التل الكبير » استطاع أن يتخفى فترة من الزمن شأن عبد الله نديم ، ويعود من جديد ليكتب بالفأس والبندقية ، صفحات مروية بالشادوف والساقية عن طغيان « السلطة » وبطشها بماء أحمرقانٍ هو ماء الحياة .. هذه السلطة التى اختطفت زهرة شبابنا إبّان الحرب العالمية الأولى لتمهيد الطرق لجنود الأمبراطورية العظمى ومد خطوط السكك الحديدية التى تربط جنوب الشام بشماله . كانت تجربة : « النشيد من الأفق الغربى » تجربة صادقة عميقة . كانت تجربته الخاصة بدا باعتباره فلاحا مصريا تعتمل داخله تجارب أسلافه عبر آلاف السنين ، وتستدعى كل العذابات المصرية منذ ما قبل تعذيب الرومان للأقباط بالزيت المغلى حتى حفر قناة السويس .

ما أن شاهدت روميش حتى هالنى أنه لا يختلف كثيرا عن الصورة التى تخيلتها له بعد قراءة قصصه . كان ذا جبهة عريضة ينقصها الطربوش المزحزح قليلا إلى الخلف ليُقبض عليه وينفى إلى سيلان . وكان بنيانه كأنه جدار صنع من اللبن .. جدار فى دار عم الوهيدى الكبير ، أو الواد سليمان بن عم جرجس النحال .. ونفذت مخيلتى من خلال حذائه المفلطح الضخم إلى قدمين ذات شقوق ، عميقة كالأرض الشراقى التى تتعرض للشمس لتقتل ما يختبىء داخلها من ديدان وحشرات حقلية استعدادا لماء الفيضان ، وثعابين السمك التى تضل طريقها فيلتقطها الصبية فى فرح . فى قصته : « كل شىء حقيقة » يصف قدما من هذه الأقدام فيقول : « باطن قدمه لا تستطيع أن تحدد ما إذا كانت مغسولة أو مغطاة بطبقة من الطين .. على أن هذا الطين ـ على فرض وجوده ـ لم يعد طينا .. إنه طين تآلف مع الجسد الحى .. أخذ منه وأعطاه .. خضع الجسد والطين فى القدم لمتطلبات المشى والجرى على الشوك والتراب ساخنا يحرق فى الظهيرة وباردا يرجف فى الشتاء .. فى بطن القدم شقوق .. فى الشق الواحد تخفى إصبع طفل ... »

وعندما أتيح لى قراءة كافة قصصه التى نشرها فى : « الحقائق » و « روز اليوسف » و « الكاتب » و« القصة » و « المساء » . منذ عام ١٩٥٩ الذى نشرت خلاله : « فرح سلامة » وعام ١٩٦٠ الذى نشرت خلاله : « الليلة الجاية » لاحظت أواصر قربى عديدة تربط بينه وبين خطيب الثورة العرابية .

فى حوارية : « الفلاح والمرابى » يقول عبد الله نديم : « احتاج أحد الزراع لاستدانة مائة جنيه فقصد أحد التجار وطلب منه المبلغ فجرت بينهما هذه الحكاية بحضور أحد النبهاء :

ـــ عاوز ميت جنيه بالفرط ياسيدى .

ـــ فرط المائة عشرون كل سنة .

ـــ أعمل اللى تعمله .

ـــ شيل عشرين من المائة تبقى كام ؟

ـــ هو أنا كاتب ؟ .. شوف يفضل كام .

ـــ يبقى سبعين !

ـــ يدوب كده !

ـــ دلوقت صار لى مائة جنيه ضم عليهم عشرين واكتب الكمبيالة

ـــ اكتب وخد الختم أهو ..

وتسلم الفلاح سبعين جنيها .. وعندما جاء وقت المحصول قدمه للتاجر الذى أعاد طريقته فى الحساب فإذا بالفلاح أصبح مدنيا للتاجر بمئتين وعشرة ونصف جنيه !

ويعلق المرابى على عتاب النبية له بقوله :

ـــ « ياخبيبى الزارع خمار » .

فى قصة : « فرح سلامة » ـ وهى أول قصة تنشر لمحمد روميش ـ يتفق عم منصور مع إمام المسجد على بيع قنطار ونصف قطن بالأجل . ويستغل إمام المسجد الفلاح الساذج فلا يمنحه سوى ثمن قنطار واحد ويحصل منه على تعهد بتسليمه قنطارين ، وعلى عقد شركة فى الجاموسة ضمانا لسداد الدين ، أو كما قال الشيخ : « من باب الأحتراس » . ويكرر المؤلف الحدث مرتين أخريين . وفى المرة الثانية يفاجئه ابن العمدة المرابى أيضا . بأنه يعرف كل شىء ، وأن الجاموسة لم تعد ملكه . وعندما يحاول عم منصور أن يقنعه بأن ذلك لم يكن بيعا ، وإنما هو شىء « من باب الاحتراس » يواجهه ابن العمدة بالحقيقة : « احتراس إيه ياحمار ، هو الحاكم عارفة احتراس والا ما أحتراس » . ثم يتكرر معه نفس ما حدث لعم منصور مع شيخ الجامع :

ـــ أنت عايز تبيع قنطارين قطن صيفى ؟

ـــ أيوه ياسيدى .. قنطار ونص قنطار

ـــ اسمع من باب الأحتراس .. تبيع لى الأودة بتاعتك اللى فى الشارع .

ـــ يانهار أسود ، أبيع دار أبويا ياسى عبد الرسول ؟!

ـــ ياراجل أعقل ده مش بيع .. دا من باب الأحتراس وساعة ما تسلم القطن خد كل أوراقك .

وفى استسلام قذف عم منصور بخاتمه ، أو الحتة الصفيح كما سماها .

ونحن نستعين بالوقائع والأحداث لدلالتها ، فإن منحتنا كل دلائلها المرجوه ، لم يعد ثمة ما يدعو لتكرارها كما يحلو لبعض المغرمين بتسجيل الواقع بأمانة أخلاقية لا فنية . أما إذا لم تمنحنا كل ما عندها في المرة الأولى فلا ضير من تكرارها . وتكرار فرار الزوج من نجية في : « كل شيء حقيقة » ساعد على تجسيد مأساة هذه المرأة التي يُحرقها الشوق إلى الأخصاب . والتكرار في : « فرح سلامة » في المرتين الأوليين - وليس في الثالثة - جسّد أزمة هذا الفلاح الذي جرد من كل ما يملك من أجل الفرح الوهمي أو الشكل الظاهري للفرح : جاموسته ، قطن الأرض التي يستأجرها ، داره التي ورثها عن آبائه . ومن جهة أخرى : أراد روميش أن يعرض علينا نموذجين مختلفين من الناهبين لجهد الفلاح ، وهما - هنا - رجال الدين والأسر الحاكمة . وقد قدمهما في المرتين الأوليين ، ولم يأت التكرار بجديد في الثالثة . ولو أبحناه لما أنتهى تتابعه غير المبرر .

لم يكن روميش يضيق بالنقد ، بل كان - في حاله اقتناعه به - يؤيده بأسانيد أو دلائل من عنده . ما زلت أحتفظ ببعض قصاصات الصحف التي زودني بها عام ١٩٧١ لمناسبة سوف يأتي خبرها بعد حين . من بين هذه القصاصات قصة تدور حول معاناة أحد الحواة في حواري القاهرة . وكان لفاروق منيب قصة شبيهة بها . وعندما أوضحت لروميش أوجه الشبه ، أجاب ببساطته الآسرة : هذا صحيح .. إنني لم أستطع أن أتخلص من إسارها .. من أجل هذا سميت الصبية التي تتنقل مع الحاوى باسم « صفاء » ابنة فاروق !! .

* * *

وكما لاحظنا ، فإنه يضع رجال الدين بين الطوائف المستغلة لجهد الفلاح . أيام الثائر العظيم عبد الله النديم كان المرابي هو - بصفة خاصة - أحد شذاذ الآفاق الذين قذفت بهم الموجة الاستعمارية كالبصقة على وجه الشرق . أما أيام الفلاحين الذين استطاعوا أن يعبروا عن أنفسهم بأنفسهم فكان المرابي أحد أولئك الذين نصبوا أوصياء على عباد الله بحكم سلطاتهم الدينية أو الدنيوية :

وقرية روميش تمارس الطبقية حتى وقت الصلاة . فعم منصور - المستأجر - مكانه أثناء الصلاة في الصفوف الخلفية . جلبابه المتسخ لا يسمح له بحشر نفسه بين الملاك في الصفوف الأولى : لا يذكر أنه صلى في الصفوف الأولى مطلقا رغم أنه يصلي منذ عشرين سنة . هذه المرة خرج عن القواعد المألوفة أو « المقدسة » - كما يقول المؤلف - وأدى الصلاة وراء الشيخ القرضاوي مباشرة ، وعندما طلب منه « قرشين » أعتقد أنه يطلب سلفة بلا فوائد ، فانبرى موضحا ثواب من يفرّج عن أخيه المؤمن كربته ، وتعلل بضيق ذات اليد . ولما أدرك عم منصور « بفطرته الصافية » ما يدور بخلده أوضح له غرضه ، فتلهف الشيخ لا قتناص الفريسة .

ومع ذلك ، فرجال الدين يقابلون من أهل قرانا بالاحترام اللائق بالمعابر إلى الجنة . ولا غروفهم من توقظهم الملائكة للقيام بواجباتهم الدينية كأذان الفجر . وفي « كل شيء حقيقة » تؤمن « نجية » بحكايات القرية عن أوليائها كحكاية سيدي الشيخ صلاح الدين الذي قيد - بغير حبال - من حاولوا سرقة « زرع البصل » من الغيط المقام به المقام ، وظلوا - بسره الباتع - مربوطين إلى الأرض حتى جاء صاحب الغيط في الصباح وتضرع إلى صاحب المقام طالبا الصفح عنهم . وفي : « النشيد من الأفق الغربي » يحاول إبراهيم - الذي اختطفته السلطة الأنجليزية للعمل في بلاد الشام - مسح أحزانه وترويض نفسه على تقبل الظلم بتذكر كلام إمام المسجد : « يابو خليل فين كلام الشيخ حلموس في خطب الجمعة .. أيها الناس ما يصيبكم إلا المكتوب لكم في اللوح المحفوظ .. واللي يتبلى ببلية .. تكفر عن ذنوبه .. والله وحشتني ياشيخ حلموس . سامحني .. ياما نعست وأنت ماسك الورق في أيديك وبتخطب خطبة الجمعة .. وده ذنب كبير يابو خليل .. والواحد عليه ذنوب .. متعدش وادي احنا بنكفر عنها .. » .

وليست عقيدة القرية بالضرورة من املاءات الديانات التوحيدية . فقط تختلط العقائد التوحيدية بترسبات لديانات قديمة نشأت قبل التوحيد . أو قد تكون تكهنات أو تفسيرات سرت مسرى العقيدة وشاركت في تشكيل عقلية القرية . فقريتنا في : « النشيد من الأفق الغربي » لا تروي الأحلام السيئة لأنها في أعتقادها - تتحقق بروايتها . ولقد شب إبراهيم على عدم حكايتها إلا إذا كانت تبشر بخير « فالحلم يتحقق بتفصيله في كلمات محددة تخرجها الشفاه » . وانطلاقا من هذا الموقف لا تسمى القرية الأشياء الضارة بأسمائها « إنه لم يسمع أمه تنطق كلمة « العرسة » التي أكلت الكتاكيت الصغيرة .. إنها تسميها (المخسوفة) إن المسافة مرفوعة بين الكلمة التي وضعت للدلالة على الشر وبين الشر

ذاته » . أما « المخسوف » فى قرية : « الليل .. الرحم » فهو وجع الجنب الذى يتحاشون ذكر اسمه صراحة أيضا .

ولقد ساير المؤلف هذه المعتقدات فى : « النشيد ... » فالرجال الذين يعتبرون الذهاب إلى سوق « المنصورة » رغم أنه لا يبعد عن القرية بأكثر من كيلو متر واحد مغامرة كبيرة ، ويعدون تمكن أحدهم من شراء اليوسفى أو العجوة من هذا السوق « شطارة وفهلوة » .. حملتهم العربات بعيدا عن أرض مصر كلها لمد خطوط السكك الحديدية التى تربط جنوب الشام بشماله تحت ظروف قهر لا توصف . ومن يتوانى فإنه « يعرف بكيانه كله .. مصيره .. إذا تخلخل فلم تشق الفأس ولم يحمل المقطف .. سيحملونه .. سيحمله هؤلاء الأنفار الذين يحادثهم ويشكو لهم .. سيحملونه ويقذفون به حيا وراء التلال التى تصنعها المقاطف فوق الجبل .. ليموت مفزوعا .. على مهل .. ببطء .. بانتقام .. » . ويشعر إبراهيم بفراغ داخل ركبتيه ، ومع ذلك أخذ يطعن الجبل بفأسه حتى تهدلت ذراعاه . وينصحه أحد رفاقه بالرقود بعيدا بين شجرتى الينسون الكبيرتين . ويراه انجليزى على ظهر جواده . ويلتقط رقمه . ويعرف إبراهيم مصيره ، فيوصى صديقه عواد بأن يتزوج من ست أبوها : « عواد يرتج جسده كالمحموم .. ويضع كفه على فم إبراهيم يمنع شر الحلم أن يتجسد فى كلمة ... » . ويحكمون على إبراهيم الذى يحمل رقما لا يعرفه بالجلد مائة جلدة . ويرفع الريس صميدة يمناه بالسوط « مزحوما بالزيت ثقيلا » ويتدلى رأس إبراهيم ، والعد ما زال مستمرا ... ويحملونه .. يحمله عواد .. ويستقبل ابراهيم « ما وراء التل » .

وحين أراد المؤلف أن يرسم شخصية « ست أبوها » لتعبر عن شخصية مصر كلها وهى تبكى بنيها ، خرجت الشخصية من يده شخصية دينية محضة ، إن لم نقل أسطورية ، حتى كدنا أن نسمى القصة : « خالتى الست العذراء » . ليس بالضبط لأن العبارة وردت بها ، ولكن لأنها أضافة جديدة إلى قصص عذابات أمهاتنا اللاتى يبذلن أنفسهن للإضافة فى رضا وسماحة ترتفع بهن إلى مصاف القديسات والمقدسات .. كإيزيس ومريم العذراء بكل عذاباتهن وشرفهن وتضحياتهن إن : « صمت البحر » لفيركور أزاحت النقاب عن وجه فرنسا المشرق إبان احتلال النازى لأرضها ممثلا فى صمود عاشقة صامتة . وقصة : « النشيد .. » أزاحت النقاب عن وجه مصر . لا فى فترة من فترات تاريخها ، وإنما عبر تاريخها المديد كله ممثلة فى عاشقة صامدة صابرة وفية صادقة رغم كل صنوف العذاب .

لقد أزالت هذه القصة الصدأ عن شخصية مصر الحقيقية التى ما زال يصطرع حولها الدارسون .

والشخصية النسائية عند روميش لا تختلف عن قرينها كثيرا . وإن كان قرينها القرارى المرتبط بالأرض ارتباط وجود وعدم يحمل فى قلبه عشقه الواله لأرضه : ويحمل بجواره خبرته العظيمة كإحد مكتسبات القرون المعجزة ، فإن حياة قرينته - رغم الفاقة والأمية التى تخيم على القرية - ترسل إشعاعات حضارية نفتقدها عند المرأة العصرية فى أرقى المدن . فرغم أن الخالة فى : « الليل .. الرحم » لا ترضى عن زواج فتح الله بهانم لأنها تربت فى « ما عون شين » فأمها « قحبة » وأبوها « سحاب نسوان » ، فعندما تتناقل القرية فضيحة ضبطها متلبسة بالفسق مع ابن العمدة ، وبعد مقاطعة فتح الله لها رغم إلحاحها فى طلبه ، لا تجد الخالة مفرا من تلبية نداء الحضارة التى أضاءت الطريق للدنيا بأسرها : « قابلها يابنى ، شوفها ، أسمع منها ، العيش والملح له حق ، اللهم أستر ولايانا » وهذه النورانية تسم سيرتها الصافية الرائقة بالتواضع وأنكار الذات : « خالتك ياحبة عينى إيش جابها لامك ، فرق البحر من الترعة » . وإذا ذكرها فتح الله بأن البطن التى انجبتهما واحدة أجابته : « آه ياحبة عينى ، البطن تجيب الزين والشين ، وأبو فصادة والأقرع وراكب الخيل وخايب زمانه » . ويقهقه فتح الله بكلام خالته التى يتمنى أن يعيش فى حماها حتى يوم القيامة .

من خلال هذه المواقف ، تمكنا من معرفة شخصية الخالة مغرقة يقينية ، رغم أننا لا نملك سجلا لخط سيرها . فلم يكن هم المؤلف سرد السيرة بقدر ما كان همه شحن الجو بالمأساة . ولم يتطلب منه الشحن أن يقدم عنها أكثر مما قدم ، خلافا لمقتضيات التعبئة والشحن فى « النشيد .. » فقد استلزمت منه أن يسير مع « العذراء » منذ صباها حتى شيخوختها . وكانت الست العذراء فى صباها بستانا من الورد ينشر شذاه فى غيط الوسية وهى تجمع القطن مع إبراهيم . وإبراهيم يتغنى ببستان الورد إلى أن يجلد ويموت فى أرض لا يعرفها :

عندى .. من الورد
بستان .. ورد
بيطرح .. ورد

وخادم .. الورد
بيسقى الورد
ماء الورد
سبع ستين السنة
حارس جناين الورد

وترفض ست أبوها الزواج من عواد بعد عودته وحده ، كما سبق أن رفضته فى حياة إبراهيم ، رغم ملكيته لنصف فدان « وبقرة فيها الشوية اللبن » . وتعيش بتولا ، بل تظل حبيسة دارها ، ويحاول عواد ـ الذى أصبح أخا لها ـ أن ينقذها : « الضلمة موتت قلبها .. الضلمة وحشة ياناس .. أنى استغفر الله العظيم يارب .. م خفش من الملايكة اللى فى القبر زى ما أخاف من الضلمة .. الضلمة عملتها راجل .. فيه واحدة زيها كانت تشتغل الشغل ده كله .. دى كانت بتسقى تحت مكنة الميه بالليل مع الرجالة .. والأكادة إن الناس خلاص .. قالت ست أبوها .. عادت راجل .. راجل ياخسارة ياولاد .. الله يلعن الأيام .. فين .. فين ست أبوها .. اللى كانت تجمع القطن طول النهار فى بؤونة الحجر .. الشمس ما تشوفشى أيدها ولا وشها .. آخر النهار وهى مروحة .. ولا بنت ناظر الوسية .. كعبها يبقى أحمر زى الجز رة ووشها زى الطمطمة .. » .

وهى لا ترفض الزواج فقط ، وإنما ترفض أن تأكل من غير عرق جبينها ، و« سروح الغيط حسنة عند الله » . وهاهى تجلس فى غيط عواد الذى اتسع وأمتلأ بأولاده وزوجات أولاده وأولاد أولاده وعلى رأسها أعواد الملوخية الخضراء مربوطة من جذورها وتصنع طرطورا تستظل به ، وأصابعها الرقيقة الناشفة تقف مرتعشة على لوزة القطن . ويدهش عواد لأنها ما زالت تعمل فى عز القيلولة ، ويُقسم أن تترك العمل ، وحين تحس أنه لا ينوى التزحزح عن رغبته تعلن أنها لن تتقاضى منه إلا أجر نصف يوم وابتسمت فى وهن مفضلة إياه عن « الوسية » التى كانت تقطع أجر اليوم كاملا « لو مرض النفر أو طرده الخولى قبل غطسة الشمس » . ويعاتب عم عواد صديقة العمر « فهى لا تأكل قد ما يتبقى من طفل .. وخير ربنا كتير .. » . وتسير فى الطريق فإذا بحديقة العمدة القديمة التى آلت إلى الاصلاح تقذفها برائحة الجوافة فيسيل لعابها ، وتهم أن تطلب من الخفير قذف واحدة . لكن حوارا سريعا يدور بينها وبين نفسها ينتهى إلى أنه لا يجوز للخفير أن يتصرف فى ملك غيره ، وحتى لو كانت ملكه فقد « قنعت والحمد لله » بل إنها ترفض أن تكفن بغير مالها . وهاهى تسأل عواد بإصرار : « فاضل أد .. إيه .. على ما يكمل الجنيه .. أنا بدى أعمل الجنيه عشان أموت وأنا مرتاحة . إنى سايبة تكاليف الكفن » .. ورغم هذا العمر الطويل ما زالت تكملة الجنيه تحتاج إلى عرق جديد .

وهكذا تعيش خالتى الست العذراء فى دارهم الواسعة كالجرن وحدها . أسرتها تنتهى عندها وتنقرض بوفاتها ، رغم أنها ـ كما يروى عواد عن أبيه ـ بنت أصل « دارهم دى كان فيها بدل الجاموسة اتنين .. وبدل البقرة اتنين .. حتى الجمل سمعت إن المرحوم أبوها كان عنده جمل .. حكمة ربنا .. راح فين ده كله .. الرجالة .. والبهايم والدنيا .. والآخر تصفصف على ست أبوها .. والطوفة تيجى لها .. لا ترضى بيه .. ولا بغيرى .. » . وعندما تخيم العتمة وترفع ست أبوها رأسها إلى السماء ، وترى من صحن الدار المكشوف شقا أبيض فى السماء ، تحسر « المقرطة » عن رأسها وتعرى مقدمة شعراتها البيضاء ، وتفتح صدرها رافعة كفيها مفتوحتين فى مواجهة وجهها وهى تقول فى تبتل عميق : هل .. هلالك .. إجعله شهر مبارك .. آمين .. آمين .. آمين .. » . وبهذه الكلمات ينهى روميش قصة : خالتى الست العذراء ينهيها وهى تدعو بالبركة للحياة . ويتركك وحدك . تتأمل الموقف ، وتتخيل ـ لابد ـ قصة امرأة كانت تعيش على أرضنا منذ آلاف السنين . كانت تجلس فى صحن دارها المكشوف .. وبنفس الإيمان العميق ، والخشوع الصادق ، تستقبل قرص الشمس بنفس الأصوات التى لم يبدلها الزمن : آمون ... آمون .. آمون ..

● ● ●

ولأن المثل الشعبى والموال يكونان جزءًا هاما من ثقافة القرية ، وبالتالى يشاركان فى تشكيل عقليتها وحكاية تاريخها ، فكثيرا ما كان روميش يستضيفها فى قصصه . والمثل الشعبى غالبا ما يكون ذا حدين .. هذا إذا لم نجد له رفيقا يناقضه . وهاهى زوجة عم منصور فى : « فرح سلامة » تناشده أن يستجيب لطلب ابنها فى الزواج مهما كانت الأعباء المالية خشية هروبه : « ويابو سلامة ياما الجمل كسر بطيخ » فيجيبها : « ويأم سلامة ياما البطيخ كسر جمال » . والموال الحزين بموسيقى بحر البسيط العربى الأصيل هو التعبير الصادق عما يجيش فى صدر الفلاح .. حتى فى ساعة فرحه . وتشاركه الأغنية الخفيفة التى لا تكاد تخلو هى الأخرى من المرارة أو السخرية . وهاهو « المغنواتى » فى قصة : « كل شىء حقيقة » يغنى فى جلسة أنس :

أنا زارع شطين بامية
عند الساقية البحرية
كان عندى حماره عرجه
نفدت م العسكرية

بل إننا نشعر بأن هذه القصة ليست إلا صياغة جديدة بارعة للموال الذى توافرت له كل عناصر القصة ، والذى غناه حسان الصعيدى فى أحد أفراح القرية وهو ينظر إلى نجية :

ملا .. ملى قربته
ميه تصافق نيل
ملى وسابها ياليل
فى الشرع تلزم مين
تلزم جدع جد
يسوى من الرجال .. ألفين

فى بداية الموال يملأ « الملاء » أو « السقاء » قربته . وفى بداية القصة يضع صالح بذرة ابنته فى ظهر يوم صائف مرهق . كان صالح قد قضى ليلته ساهرا يوزع ما تدفعه الساقية من ماء على القطن وفى ذهنه عقوبة من يغفل أو ينام فيغرق القطن : « علقة من جابر افندى أو اتهام بسرقة المحراث الخشب » فى الظهيرة التى أعقبت هذه الليلة ألقى بنفسه على المصطبة مكدودا . وحين دخلت نجية وجدت جلبابه متكورا تحت جسده . وبطن قدمه لا تعرف إن كانت مغسولة أو مغطاة بطين كما سبق أن رأينا . تأملت جسده غير شاعرة بشقائه أو سامعه لشخيره . ففى أذنيها طنين آخر . هزته هزات قاسية عنيفة طالبة منه أن يغطى نفسه ، أو سائلة إياه عما إذا كان يريد أن يشرب .. قصارى ما كان يفعله هو أن يعطى ظهره للجدار . ولم تترك نجية فريستها حتى التقت معها وجها لوجه على الحصيرة المثقوبة .

فى وسط الموال يترك الملا قربته بعد ملئها فيتساءل الناس فى حيرة عن مصيرها . ويستنجدون بأحكام الشريعة علها تُسعفهم بحل لهذه المأساة . إلى أين ذهب صالح ؟ .. ذلك ما لم تفصح عنه القصة صراحة ، وإن استطعنا الاستدلال عند الاستعانة بالقرائن . كل ما نعرفه عن قصة هروبه خبر صغير جاء فى ثنايا الجزء الأخير من القصة : « منذ ثلاث سنوات سحب بهائم جابر أفندى مع باقى الشغالة ، وعادت البهائم والشغالة ولم يعد صالح » . وكل ما يكشف عنه هذا الخبر أن السرقة لم تكن بغيته ، كما لم تكن بغية حسان . إن موقف أحدهما يفسر موقف الآخر . بل يكاد كل منهما يتحدث بلسان الآخر وإن لم يلتقيا . تماما كعم الشحات ومعطفه وهذا ما يجعلنا نميل إلى الاستعانة بمواقف أيهما لإيضاح ما أبهم أو غمض من مواقف الآخر . وقد أورد الكاتب بعض المشابهات بينهما ربما للايحاء بجواز الاستعانة . فقد ترك حسان أيضا زوجه وابنته ، والتجأ إلى الجبال منضما إلى أبناء الليل بتلك المغارة الفريدة التى تقع فى منطقة تُنكر كل من محافظتى أسيوط وسوهاج تبعيتها إليها . ثم اضطر حسان إلى ترك الجبال وساح فى بلاد الله .. ربما هروبا من وجه المطاردين ، أو ضيقا بالأماكن المتشابهة التى يسيطر عليها الظلم . وهذا المصير ـ لابد ـ سيلاحق صالح :

التمرد على الظلم والانضمام إلى أبناء الليل ، كما أنه ـ لابد ـ سيؤرقه الحنين والشوق إلى ابنته كما يؤرق حسان الذى لا تفارق صورة ابنته خياله كما رآها آخر مرة : « صغيرة ، لم تتعد سنتين .. مرت أعوام عديدة ولم تكبر صورة الصغيرة عن آخر مرة رآها ، بطنها عريان حتى الصدر .. منتفخ قليلا .. أرجلها رفيعة وجهها متسخ .. على عينيها ذباب كثير .. الصورة ثابتة داخل دماغ حسان .. ستظل الصورة كما هى باقية .. وقدماه تحملانه إلى كل مكان ، إلا حيث توجد صغيرته .. »

بعد ذلك التساؤل الذى طرحه الشاعر الشعبى فى البيت الثانى ، تأتى الخاتمة فى البيت الثالث لتقول إن من يمتلك القرية لابد أن يكون رجلا شهما « يسوى من الرجال ألفين » . لقد وضع الموال الحل ، لكننا لا نعرف إن كانت القرية قد وجدت رجلها أم ما زالت فى انتظاره .. وإلى متى يستمر الانتظار ؟ .. أما فى القصة فقد وجدت نجية رجلها فى شخص حسان ، لكنه تركها أيضا فى « ليلة الدخلة » .

وعند روميش تتقد الشهوة العارمة العنيفة فى الزرائب وفوق المصاطب ، لا فى الغرف الخافتة الإضاءة الموشاة بالستائر الحمراء : الجنس فى هذه القصة تصوير لاستماتة الحياة وهى تستخلص الحياة فى شبق عام يضمن لها الاستمرار . ولقد أبدع المؤلف فى التعبير عن توق أنثى قصته للحب . فى البداية نشاهدها جالسة على « قزحها » أمام المربع الذى كونه التقاء نهاية بطن الجاموسة « البلجة » مع فخذها اليسرى حيث يتدلى الضرع من وسطه . تمسح بطن الطاجن بيدها اليمنى وتنفخه ثم تضعه بين ركبتيها وصدرها وتضغط بركبتيها قليلا لتحكم تمكنها من وضعه ، فيضغط الطاجن بجداره المواجه لصدرها حلمتى نهديها « أحست الدفء الخفيف فى جدار الطاجن .. سرت رعشة لم تحسها فى بدنها كله .. تركزت ململة فى حشو بطنها السفلى .. ارتجافة واضحة فى الجزء

الداخلى من رحمها .. وبلا تحديد تعرضت نجية لتيه مشاعر وارتعاشات وأحساسات وضيق لم تدر سببها » . ورغم توقها إلى الأخصاب نراها تستغفر الله لمجرد الأحساس بالعطش : « أكتفت أن نفخت وأتبعت نفخها باستغفار الله العظيم .. حزنت حزن امرأة أتت المحظور .. » . ويتابع المؤلف تصوير هذا الجو المفعم بالجنس من خلال عملية الحلب العادى للجاموسة ، وذلك بتأكيده على أجزاء الجاموسة الحساسة ، وذكر بعض الألفاظ الموحية ، والحركات المومئة المصاحبة لعملية الحلب تفصيلا : « بأصابع يديها الاثنتين شدت بزاز الجاموسة الأربعة كل على حدة ، برفق ، فى حركة حلب وهمية .. إلى أن حنَّت الجاموسة .. انتصبت البزاز فى كف نجية أسفنجية ، دافئة ، منتفخة باللبن .. عدلت نجية من وضع أصابعها ، وبين السبابة والابهام ، ومن عند التقاء الضرع بالبز .. حكمته ونزلت ضغطا ، فانبثق سرسوب اللبن حارا مندفعا إلى قاع الطاجن محدثا طشيشا .. » .

وُيدخل المؤلف المتمكن من فنه حسان على نجية فى هذه الفترة ، بعد أن أحدث « ثورة » أو « هوجة » فى الزريبة بين البهائم التى قطعت حبالها ، ليكون هذا اللقاء بحكم الغمل المشترك بداية المسوار الذى أنتهى بعقد القران ، وخروج حسان مع صديقه لطفى « المغنواتى » للاحتفال بهذا اليوم ، وتوصية نجية لحسان بسرعة العودة خوفا من الوحدة . وفى وحدتها قامت نجية تستعد لهذا اليوم ، فأخرجت « حلة المكرونة فوقها دكر البط » لتسخينها عند عودة حسان . وانتصف الجاز فى اللمبة الزجاجية ولم يعد .

وخرج حسان من حجرة لطفى بعد تدخين الحشيش .. « دس فى يده قمحة أفيون لزوم الليلة .. على باب الدار حضن حسان صديقه لطفى وقبله » وأتخذ طريقه مصمما دون أن يعرف أو يدرى لم .. بعيدا .. بعيدا عن عزبة جابر أفندى .. » .. هل ترانا نصدق المؤلف بعد هذا كله حين قال : « حسان لم يخترع الموال ، ولذلك فالموال لا يفسر حسان ولا يفسر الزواج ولا يفسر الموال أى حدث تاريخى » !!

إن المؤلف لا يقصد بهذا النفى غير الاثبات .. غير التوكيد على دلالات الموال مجهول الصاحب ، وتعبيره عن حال القرية جيلا وراء جيل . ويذكرنا رحيل حسان المفاجىء برحيل صالح . وكما فسر لنا مصير حسان المصير الذى ينتظر صالحا ، فإن رحيل صالح فرارا من القهر يفسر لنا رحيل حسان . فهذا الرحيل رفض العودة من جديد إلى الدوران فى ساقية شيخ العزبة .. أى عزبة كانت . فذئاب كل العزب والقرى والنجوع تفترس النعاج . أو كما قال ابن الليل فى قصة : « الليل .. الرحم » : « إن عشت نعجة تاكلك الديابة » . وابن الليل هذا لم يقتل فى معركة بينه وبين السلطة التى كان يمقتها ويتمنى تقويض دعائمها ، وإنما قتل فى معركة دارت بينه وبين جاره البرجوازى الصغير الذى طمع فى الأرض التى قام بزراعتها بعد توبته . قتلته أطماع البرجوازية متحالفة بذلك مع السلطة الباطشة . لا توجد صكوك موقعة بين الطرفين ، بيد أن البرجوازية ما زالت مستمرة فى حماية مصالح السلطة بشهر سلاح الحلال والحرام فى وجه المتمردين . لقد كان حسان معرضا لأن يضرب علقة ساخنة ، أو يتهم

بسرقة المحراث الخشب . كما كان يحدث لصالح وأقرانه ، ومعرضا لأن تهجم عليه الذئاب ناهشة لحمه ، كما حدث لأبى ذراع . فى « الليل .. الرحم » ـ الذى تذكر شعاره وهو بين الحياة والموت ، وندم على عودته لفلاحة الأرض : « معلهش .. جزاة اللى يعيش نعجة بين الديابة » . والمقارنة بين ابن الليل « التائب » وابن الليل « الفار » تجعلنا لا نعد موقف هذا الأخير فرارا ، وإنما استمرار فى البحث عن طريق . لكن هذا الرحيل يصيبنا ـ فى نفس الوقت ـ بجراح ثخينة حين نتأمل مأساة نجية .

لقد استطاع الشاعر الشعبى المجهول أن يحيل « القربة » إلى بطن منتفخ لامرأة حبلى حينما تساءل عن حكم الشرع . واستطاع محمد روميش وهو يحاول تفسير الموال أن ينتقل من المستوى الواقعى إلى المستوى الإشارى فاستحالت المرأة إلى رمز للأرض كلها سواء فى القصة أو الموال . هذه الأرض التى تتوق توقا للعطاء ، لكنها ما زالت تبحث عن الرجل الرجال .. الرجال الذين يضعون فى باطنها بذرة الحياة .

ولا يصادفنا هذا التلاقى بين المرأة الأرض فى هذا العمل وحده . ففى : « الليل .. الرحم » يحرث عم الوهيدى الأرض البكر التى تركها آباؤه بلا زراعة لرعى الجاموس الأعجف والبقر الناشف . وحين يشق سلاح المحراث سطح الأرض ، و« قبل أن تندمل شفرتا الخط المشقوق ، يسقط وسطه سرسوب منتظم من حبات الذرة فيلتئم عليها ـ كالرحم ـ يتهيأ لميلاد جديد » . وإذا كانت الأرض هنا هى « الرحم » ، فإن المرأة فى « كل شىء حقيقة » هى « الأرض » ، والقربة فى الموال هى بطن

المـرأة وبطـن الأرض . هـى المـرأة الأرض . وصـاحب الحق الشـرعى فى « الولود » يتركها فرارا بجلده من وجه الطغـاة . وهـذا المـوقف ، وإن أعتبـر تمردا على الظلم ، فهو يحمل فى داخله أسبـاب إدانتـه . والأسبـاب جميعهـا تتركز فى « الهروب » لا « الثورة » .

ولا يبعـد هذا التفسـير عن طبيعـة عقلية روميش . فكثيرا مـا استفاد من المفـاهيـم السيـاسيـة وهـو يـرسم شخصيـاته أو يصـور مواقفـه . وقـد لاحظنا ذلك بالنسبة لعدم تعلق متمرديه بالأرض هذا التعلق الواله الـذى يميز فلاحيه . كذلك فإن العمد فى قريته قوم غرباء عنها كالمستعمرين . نشأوا فيها « كـالنبات الشيطـانى » ثم تمكنوا من أمتـلاك معظم أراضيها بـالطـرق غـير المشـروعـة كـأسـرة السـوالم فى : « الليل .. الرحم » التى كـادت تسيطر على زمام القرية كله حتى أصبح أهلها خدما فى دورها ، أو أنفاراً فى حقولها . وقـد استباحت هـذه الأسرة حـرمات القرية ، وأعتبرت نساءها وبناتها متاعا مباحا لها . وكما تجد السلطة العليا من تستعملهم من الشـعب نفسـه للفتـك بنفسه . فقد وجـدت هذه الأسـرة من تستـعملهـم فى « سحـب » النسـاء ، وسرقة المواشى ، وقتل المناوئين . وإذا لم يكن عمدة قريته غريبا عنها ، فهـو ممن قضوا فترة من حياتهم فى خدمـة الغـرباء . كعمـدة : « الليلة الجـاية » الذى عايـره المتمردون بـأيام خـدمته « للخـواجات » خـوليا ومقـاول أنفـار وناظرا قبل أن يصبح صاحب أرض .. فعمدة .

• • •

ذات يـوم رأيته مهمـوما . قبـل أن أنبس قادنى إلى قهوة « كليوباترا » التى كانت تطل على ميدان الأزهار . قال إنه أعـد مجموعـة قصصيـة للنشر ، لكن الـدكتـورة سهـير القلمـاوى ـ رئيس مجلس إدارة الهيئـة العـامـة للكتـاب آنذاك ـ لم تتحمس لها . اضطر إلى رفع شكـوى للدكتـور ثروت عكـاشة وزيـر الثقافة وقتهـا . أثناء انتظـاره بحجرة مـدير مكتبـه لمعرفـة مصير شكـواه ، خرجت الدكتورة من حجرة الوزير ...

« مصادفة عجيبة » !! ..

« أليس كذلك » ؟! ..

عندما وقف لتحيتها بادرته قائلة :

« لا .. لا .. أنـا زعـلانـة منـك ياروميش »

تلعثم روميش ، وأراد أن يدافع عن موقفه فهرب منه الكلام .. قالت :

« شكـواك للـوزيـر كلهـا أخطـاء لغوية » !!

كان يحكى بأسى بالغ فى صدق وتأن كعادته . انطلقت قهقهاتى الزاعقة ترج أرجـاء القهـوة الهـادئـة ، للنكتـة .. والتسـريـة . كـانت هـذه الضحكـات الصاخبة سمـة من سمات الشبـاب . ربما نرى الآن أنها مظهر غير حضارى ؛ لكن الحضـارة ليست هـى السبب فى إطفاء جذوتها . تجاوب معها روميش فى سرعة فائقة هذه المرة .

هـدأت العاصفـة ، وتناولنـا موقف الدكتورة بموضوعية تامة ، وانتهينا إلى أنهـا ـ بعيـدا عـن الحسـاسيـات الشخصية الطارئة ـ أستاذة قديرة لها مكانتها ، ودورها فى محاولة أنقاذ هيئة الكتاب من الضلال وربما قد أسيء العَرْض عليهـا من قبل بعض المكتبيـين الـذين لا يعرفون الألف من كوز الذرة . وأننا تعودنا على الشكوى منذ نجاح شكوى « الفـلاح الفصيح » .. رغم أنـه كـان يعيش فى عصر غير العصر . ولما كنا من المشتغلين بالقـانون فقـد أنتهينا ـ من خـلال تجـاربنـا المشتـركـة ـ إلى أن الشكوى الإدارية طريق غير مجد ، لأنها تحـال عادة إلى المختص الـذى يحاول تبرئة ساحته بالأصرار على موقفه ، مع أيجـاد المبرر لـه . ولن يعـدم المختص المبررات خاصـة فى مجال الفن .. وأن علينا أن ندخل إلى الدكتورة من مدخلها الطبيعى ، وهـو الـدراسـة النقـديـة لا الشكوى الإدارية . وعند عرض هذه النتيجة على مجموعة من الأصـدقاء ، أجرى عليها فاروق منيب وزهير الشايب بعض التعـديلات . وأسنـد إلىّ مهمـة القيام بدراسة لا تُقدم إلى الـدكتورة ، وإنما تُنشر بإحدى المجلات الثقافية .

تهيـأت لهذه الـدراسة بقـراءة كل أعمال روميش ، وانتهيت إلى أنه يجـد نفسـه فى القريـة لا فى المدينـة ، وأن عليه ـ عند اعداد مجموعته للنشر ـ أن يقتصر على القصص القروية . ونشرت الـدراسة . بمجلـة : « نادى القصـة » (أكتوبر ١٩٧١) وأخـذ روميش بهذا الرأى عند نشر مجموعته الأولى بالجهود الـذاتية . فقـد حررنـا مجمـوعـة من الايصالات قيمة كل منها عشرة قروش ، ووزعنـاها عـلى المعارف والأصـدقاء . وصدرت المجموعة عن سلسلة : « أدب الجمـاهير » التى يشـرف عليهـا فؤاد حجازى بالمنصورة بمقدمة للدكتور عبد المنعم تليمة . وهى نفس المجموعة التى تنبهت إلى أهميتها « روايات الهـلال » فـأعادت نشـرهـا فى ديسمبـر ١٩٨٦ (العـدد ٤٥٦) بعد أن أضـاف إليها روميش قصتـى : « طـرح المجـد » و « عين الحياة .. نظيرة » وكانت الأولى قد نشرت بمجلة : « القصة » والثانية بجريدة : « المساء » ، وبهذه المنـاسبة أعـدت نشر الدراسـة بمجلة : « عـالم

الكتاب » (العدد ١٨ ـ ابريل ١٩٨٨) بعد حذف بعض فقاراها . ثم نشرت بصورتها الأخيرة بكتاب : « الأنسان بين الغربة والمطاردة » (١٩٩٢) ولم يهتم بالنظر فى هذه المجموعة سوى الناقد الجاد المقل محمود عبد الوهاب .

وقد أعد ـ رحمه الله ـ مجموعته الثانية للنشر قبل وفاته ببضعة أشهر ، وحدثنى أنه سلمها لجمال الغيطانى لتنشر فى سلسلة : « كتاب اليوم » وما زالت أمانة فى عنقه . وقد أختار لها عنوان : « الشمس فى برج المحاق » . ويبدو أنه قد كتب علىّ أن أتحدث عن مجموعته الثانية أيضا قبل نشرها . فمازلت أحتفظ بقصاصات الصحف الذى زودنى بها عام ١٩٧١ . وقد نشرت قصة : « الشمس فى برج المحاق » بجريدة « المساء » (العدد ٥٠٤٣ الصادر فى ٢٥ سبتمبر ١٩٧٠) فهى لم تنشر عام ١٩٦٨ كما ذهب البعض بعد وفاته . وأذكر أننى عندما نبهته إلى نشرها فى الصفحة الأخيرة ، أختطف الجريدة من يدى ، ولم يطل النظر إلى القصة ، وإنما قلب الجريدة ليلتهم مانشتات الصفحة الأولى . كنا فى شهر « أيلول الأسود » . وكان القصف الأردنى لمدينة إربد لا يزال مستمرا . والقتال مازال دائرا فى شوارع عمان لليوم التاسع.. كما وقعت اشتباكات جديدة فى منطقة الكرك . والرؤساء العرب يجتمعون وينفضون ويرون ضرورة عودة الوفد الرسمى بتأكيد حاسم عن أحترام وقف إطلاق النار .

والأسطول السوفيتى يراقب الأسطول السادس الأمريكى . وكانت القصة تستحضر تاريخنا كله وتعجنه فى اللحظة الآنية : لحظة الصراع عند نهر الأردن .. الصراع بين الأخوة والأعداء ، وليس بين الأخوة الأعداء : « قائد الجماعة خطواته ثابتة متقدمة حذرة .. يمرق أمامه بين شجيرات الصبار كالفهد .. إذا صعد صخرة لا يزحف عليها مهما علت .. يضع قدمه اليمنى على قمتها .. ينسل جسده كله صاعدا .. لا تعرف ما إذا كانت الصخرة تنخ له أو أنه يصعد إليها .. فور عبوره المخاضة .. مخاضة النهر .. نهر الأردن المبارك ... » كان ذلك حلما يجابه به « الأب » الهزيمة و« الابن » على خطوط النار .. الهزيمة التى لم تشاهد مثلها الديار عبر تاريخها الطويل : « ضوء الشمس يدفع أمامه ظلال بيوت منف وقصور طيبة وأكواخ راقودة .. زراع سنابل القمح والشعير يتأملون زهرات الحلبة والفول والعدس يسوقون محراثا يشده ثوران أسودان .. يغنون لفصل الفيضان .. يتحدثون عن بناء مستقر الإله « مينا » أمواه عذبة تترقرق بين خضى النيل .. أمواه صافية كعين الديك تتسلل إلى ترع وقنوات تغطى الدلتا .. ولد صغير فرد طوله وانبطح على صدره ، تلامس شفتاه ماء قناة صغيرة ، يرتشف ويرتوى .. فى القناة تسير المياه على مهل .. كخطو الثيران المرهقة ، لم العجلة . فلتمر ستة آلاف سنة . هل يكفى ؟ .. »

إنه يحمل تاريخ بلاده كله بين جنبيه ، وفلاحه الذى ما زال يستعمل أدوات الحرث والرى والحصاد التى كان يستعملها أجداده ، هوذات الفلاح الذى كان يقطن هذه الأرض منذ آلاف السنين ، وهو يربط بينهما دائما بعبارات تبدو كالعابرة ، لكننا نقف عندها طويلا لتأمل الامتداد الزمنى الذى لم يغير من الواقع شيئا ، ودرجات القرابة التى لا تعترف بالزمن . إن قصصه كلها بكل ما تحمل من عبير وفاقة ورسوخ واضطراب وحب للحياة وزهد فيها ، تحكى قصة مصر على مدى عصور التاريخ . العمم البيضاء فى الجيزة ملفوفة على « شكل هرم مصطبى » (لزوم القباب) ولبدة الصعيدى الذى يطلق المواويل الحمراء تتربع على رأسه مثل « تاج مينا قبل اتحاد الوجهين » . وعندما يصل الموال إلى « قصةِ اختنا التى غلبها الهوى وما فعله أخونا الحزين « بلدة بنى مزار .. تبقى بجوار .. المنيا » تغلب أولاد العم نوبة حزن من عمق آلاف السنين .. ويجبعون ما فى الأكواب من شاى أسود .. مرة واحدة .. كالعقوبة » . وهو يذوب فى « شارع السد بمعالمه الثابتة كالهرم والجدران الحجرية التى تقابلنا كلما حفرنا فى أرض قريتنا » (قصة لا تنتهى) . أما فى قصة : « سندس والآخرون » فإنه لا يكتفى بالتاريخ القديم ، بل يستحضر تاريخ مصر الفرعونية والمسيحية والعثمانية ببعض العبارات القصيرة . فالحبيبة قررت ألا تقوم بدور : « مضحية مسيحية » رغم أن ضميرها لم يبرح « يوم الديمومة ومحكمة أوزوريس » . والحبيب « رأى الطربوش أكثر ثباتاً من سور مصر القديمة الذى استخدمه محمد على ليوصل به ماء النيل إلى حريمه فى القلعة » وحينما أراد أن يقفز خمسين عاماً بقصته : « النشيد من الأفق الغربى » لم يعبأ بهذا الزمن . إنه فى نظره لا يمر ، ومن العبث حسابه بالأرقام ما دامت الأيام لا تتغير ، والذل هو ذات الذل ، ونحن كما كنا منذ آلاف السنين أشد ثباتا ووضوح رؤية وتمسكا بالإضافة للحياة قبل الرحيل رغم عوادى الزمن .

ولعشقه للتاريخ نراه يتعمد مسايرة أساليب المؤرخين فى البحث والتحقيق وفق قواعد التحرى التاريخى للإيهام بأنه يكتب تاريخا . فى كل شىء حقيقة ينقل إلينا نبأ اتفاق نجية وحسان على الزواج أثناء عودتهما من تبييض الأرز وطحن القمح : « نحن لا نملك مضبطة الحديث بين حسان ونجية ، الثابت لدينا أن الحاجة .... والثابت لدينا كذلك ... » . وعند بيانه لأسباب طى المسافة بين نجية وحسان يعتمد على حادثة وقعت فى اليوم السابق للاتفاق تخلص فى أن نجية أرادت أن تظهر ودها لحسان أثناء قيامه بتوصيلها لمنزلها فدعته إلى شرب الشاى ، وبالدار ، وبعد أن تناول « اربع بيضات مسلوقة برغيفين » همَّ بها ، لكنها قاومت - رغم عطشها - لما فى ذهنها من أفكار مبهمة عن الحرام . بيد أن اعتماده على هذه الواقعة لم يمنعه من تحليلها لمعرفة طاقتها الذاتية : « حادثة الأمس نقلت نجية إلى جوار حسان .. رغم أن الحادثة لم تحقق غايتها ، ولم تحقق إلا ذاتها ، ولم تخط خطوة واحدة أبعد من كونها قد حدثت .. » . ومعطف عم الشحات الخفير « ارتداه لأول مرة ذات يوم من ربع قرن مضى .. كان عهدة واحد من جنود الحلفاء واشتراه الرجل قبل أن تدخل خدمة الحكومة من سوق السنبلاوين .. بأربعة برايز استرد منها أجرة الأتوبيس ولم يخلعه منذ ذلك التاريخ .. وهو تاريخ حقا لا مجازا ، لأن عم الشحات يؤرخ بهذه المناسبة ،

فابنه أحمد أنجبه قبل أن يشترى المعطف بسنتين ، بل إن الأنجليز حاربوا الألمان سنى شراء هذا المعطف .. » . وينتهز روميش فرصة الحديث عن المعطف ليتحدث عن أبعاد شخصية عم الشحات من خلاله : « ومعطف عم الشحات وإن انتسب تاريخيا إلى أصل أجنبى ، إلا انه الآن واحد من مواطنى القرية .. مواطن مستقل ، حتى أن عم الشحات لو خلعه لهبّ المعطف فى الصباح الباكر مغادرا داره إلى مسجد القرية يدخل دورة المياه يقضى حاجته ويتوضأ ويصلى ركعتين ، ويلقى على رجال العزبة فى طريقه إلى المسجد ، ومنه إلى داره تحية الإسلام ، ويرد التحية حسب الأصول ، فلو القاها واحد من الشغالة ... » .

وينغمس روميش فى دوامة الأحداث الرهيبة التى مرت ببلاده فى عصرها الحديث منذ هجوم جنود الأحتلال على القرى حتى ما بعد هزيمة ١٩٦٧ . ولا ينسى وباء « الكوليرا » الذى اجتاح البلاد عام ١٩٤٧ بقصة : « الليل .. الرحم » ولم يخطف سوى أرواح الفقراء . فالأغنياء المحصنون بالشبع والصحة أقاموا لأنفسهم معسكرات وقائية حول سراياتهم ومنازلهم ، بل وفكروا فى إقامة سور بين بيوتهم وبيوت الفلاحين : « أهالى البلد عليهم وحدهم ينصب غضب الله . العائلة الغريبة الوافدة على البلد بيوتها منعزلة . الشغالة الذين يخدمونهم فى الغيط والبيت حجزوهم داخل المعسكر ومنعوهم من النزول إلى ذويهم . المسجد المشترك قاطعوه » . وفى : « النشيد من الأفق الغربى » يهاجم الانجليز القرية مع العساكر الهجانة لاصطياد الرجال ، والاستيلاء على الجمال والحمير والخيل « وحتى الفراخ والدرة .. والشعير » . ولقد سحبوا إبراهيم . ولما لم يجدوا فى الدار غير العجوز وابنتها « ست أبوها » خطيبة إبراهيم ، طلب رئيس الفرقة الذى يتكلم بلكنة الخواجات تجار القطن أن تتبرع العجوز لمنظمة الصليب الأحمر « ولم تفهم أم ست أبوها .. سوى أنهم حملوا مع ابراهيم .. عريس بنتها .. أجرة ست أبوها جمعه بحالها .. واربع فرخات بيوضة .. وبطة سوده » . ويترك الأنجليز القرى للأسى والوجوم يجثم على صدور الغيطان ، والأنفار يغنون أثناء العمل فى غيط الوسية الأغنية الحزينة المعجونة بدماء وجثث ضحايانا ، أمام الخولى زيدان نفسه رغم بطشه :

بلدى يابلدى
السلطة خدت ولدى
بلدى يابلدى
أنا بدى أروح بلدى

وليس الغريب الا يثور هؤلاء الفلاحون ، فهم لم يمكنوا من مجرد فهم معنى الثورة أو التمرد .. لكن الغريب الا يشعروا بأن فى الأمر شيئا غريبا .. أن يشعروا بأن ما يحدث هو قدرهم الذى ربطهم بالوسايا والتكايا والأبعديات . إن أمنيتهم لا تعدو طلب العيش فى ظروف أقل قسوة لا تصل إلى حد الحرام « كله شغل .. فى غيطان الوسية .. فى جبل الإنجليز .. فى أرض العمدة الحرامى ابن ستين .. كله شغل .. كله شغل .. وبنى آدم .. علا .. أو نزل .. نصيبه كله لقمة عيش .. هدمة تستر جسده .. والآخر حتتين قطن على فمه واضهره .. لكن الناس الأنجليز .. المية بالقطارة .. عيش وأقله يكفى لكن الشرب .. والنوم .. حرام »

والأغرب من ذلك أن يجد الطغاة والبغاة فى كل عصر من يستعملونهم للفتك بمواطنيهم وأخوانهم .. من يلقون بالأطفال الذين يعترضون طريق الأمراء فى الترع ليموتوا غرقا .. من يسير وراء الأنفار بالسياط إلى ان ينهكهم

العمل فيقذفون بهم وراء التلال ليموتوا فزعا : « حرام عليك ياريس صميدة .. غسيل الوش .. قلنا .. نستغنى .. لكن يارجل المية المحبوسة طول الليل فى البطن .. مفيش دقيقتين نفكها .. على الحرام الخولى زيدان نفسه .. الله يعافيه بالعافية .. ما كان يقدر يحوشنى ما فكش الميه .. » .

وإذا تدرجنا فى الغرابة فسنلحظ أن أشدها نكرا . ألا يشعر هؤلاء المستعملون من جانب السلطة بأية غرابة ، وكأنهم قد تحولوا إلى طينة أخرى ليست هى بالضبط طينة ذويهم . لقد أصبحوا يفاخرون بوضعهم . يقول الريس صميده : « أحنايا واد يابحراوى أكثر من ألف ريس .. جول الفين .. كل واحد تحت أيده جول خمسين فواعلى .. وسواعى فيهم هنود .. والهنود دول فيهم سيك ومسلمانى ... » . وبحكم السلطة التى خلعت عليهم أصبح الاقتراب منهم حدثا خطيرا يتباهى به المتقربون ، بل وأصبح ضرب من يقترب على قفاه أو شتمه أو التعالى عليه نوع من المداعبة التى يتقبلها بفرح شديد . هانحن نسمع عواد الذى استطاع محادثة الريس صميده يقول لابراهيم : « دابنى آدم زيى زيك تمام .. يطلع علبة الدخان ويلف السجاير .. ومرة عزم عليه بواحدة .. وياما كلمته .. ويقولى ياعواد .. يابحراوى ياخرع .. »

● ● ●

كانوا يسموننا « الأدباء الشبان » .. كنا جمهرة كبيرة حجبت عن أجهزة الاعلام .. وكان منا من تخطى الحلقة الرابعة من عمره .. روميش ولد عام ١٩٣١ .. نظرنا إلى من سبقونا .. كانوا ملء السمع والبصر قبل تخطى هذه الجلقة : طه حسين والعقاد وسلامة موسى والمازنى وغيرهم . لم يكونوا يقصدون أن روحا جديدة تسرى فى أدبنا .. كان الاصطلاح عندهم يعنى : « الأدباء المغمورين » .. اعتصرنا المرارة ، وداوينا الجراح بالنكتة،روميش هو صاحب عبارة : الأديب « الشاب » زهير « الشايب » . وأطلق عليه زهير لقب«الأب روميش»لاأذكرمن الذى أطلق عليه أيضا : « الأب الروحى » بعد أن أثار ضجة حول عبث الصفحة الأدبية لجريدة « الأهرام » بقضية « الأدباء الشبان » (نادى القصة - يناير ١٩٧٠) .

نشرت جريدة « الأهرام » مسرحية بعنوان : « لزوم ما لايلزم » (٢٣ يناير ١٩٧٠) وذكرت أنها مسرحية من ثلاثة مشاهد ، أولها حوار يدور بكلمة واحدة ، وثانيها بكلمتين ، وثالثها بثلاث . ووصفتها بأنها « تجربة فنية » صاحبها كاتب شاب لا يريد أن يضع اسمه عليها . وفى عدد الجمعة التالى : (٣٠ يناير ١٩٧٠) نشرت رسالتين : الأولى موجهة إلى توفيق الحكيم بتوقيع : (ق . م) وهما الحرفان الأخيران من اسم حكيمنا نفسه ، مدعيا أنها رسالة شاب فى السادسة والعشرين من عمره هو كاتب المسرحية ، والثانية رد على الرسالة الأولى بتوقيع « توفيق الحكيم » .

لم يقبل روميش هذه اللعبة ، ورأى أنها « لعبة لا افتئات عليها أن توصف بالصبيانية » . وأن رد الحكيم على الرسالة المصطنعة يحمل - مع كل ما يحمله من براءة - احط وأقتل موقف يتخذه جيل سابق لمن يتلوه من أجيال لاحقة » . فهذه الأجيال - فى نظر الحكيم - جاهلة ، لا عن كسل أو استهتار ، وإنما لأن عقيدتها ومبدأها هو الايمان بالجهل والدعوة إليه . ويتساءل روميش : لماذا يكتب الحكيم مسرحية ينسبها إلى شاب فى السادسة والعشرين ؟ .. وأنتهى إلى أن الأزمة ذات شعبتين : أزمة صفحة أدبية تلجأ إلى المغالطة . وأزمة كاتب متمرس بسبعين عاما ينتحل سن السادسة والعشرين . فالكاتب يريد أن يسرق الضوء « بشكل » جديد « وتعليقى أنه ليس بالشكل وحده يستمر الفنان وتبقى أزمة الصفحة الأدبية .. إن هذه الصفحة الأدبية منذ ظهرت لم تحمل اسما واحدا جديدا .. وهنا يتبين أن مسرحية « لزوم ما لايلزم » حققت ، من وجهة نظر صانعيها ، غرضين ، الأول خاص بالكاتب والثانى خاص بالصحيفة الأدبية .. التى ما من شك أنها الأكثر أحساسا بعمقها وجدبها ، بإيصاد صفحتها فى وجه كل قلم جديد (...) وهى الأدرى أن الحياة الأدبية ليست مقصورة على جيل واحد مهما تعملق هذا الجيل .. فالموجة الواحدة لا تصنع تيارا .. وقديما قالوا : اليد الواحدة لا تصفق ولا تصنع فرحا .. هل هذا واضح ؟ .. » .

● ● ●

ويرحل الأب روميش .. كما رحل صالح وحسان فى « كل شىء حقيقة » . وكما رحل إبراهيم سالم فى « النشيد من الأفق الغربى » .. لكنه كان قد ترك بصمته على « الطين » .. وتبعه آخرون من أبناء الفلاحين . تغمده الله برحمته ، وأسكنه فسيح جناته ..

آمون ..

آتون ..

آمين .. ■

الإبداعات والرؤى

هناك نخلة ممزقة
فى ذلك الساحل الوَحشىّ ،
سعَفُها خوذة صَدئة
لمحارب ميت .

تَخدَّر يا « أنطونيو » فى السُّبات
تُمَدِّد عَجْزَها الجنسىَّ إلى جانبه
كقطة نائمة ،
تَعرف أن قَلْبَه هو الصحراء
الحقيقية .

فى أعلى كثبان لُهاثِها ،
لِدقات قلبه
يتلاشى سراب المحاربين القُدامى
عبر أشرعة الحُب المتنافرة
تختفى مجاديف السفينة .
وعند باب معبدها المنقوش
تضع ذُبابة رِسالتها .

يمشّط شَعْراً مبتلاً
بعيداً عن أذُنْ
بإتقان ، كنوم طفل .
يشاهد عاجزاً
العمود الساقط .
يستلقى كنخلة من نُحاس
شجرة عند الثالثة بعد الظهر
قُرب بحرٍ ساخن
والنهر فى مِصر ، توباجو .

مُستنقع مِلحُها يجفّ فى الحرارة
حيث يغرق بدون درعها .
بادل إمبراطورية..بقطرات من عَرَقها
ضجيج حلقات الصراع ،
تقلبات « مجلس الشيوخ »المتلاحقة
من أجل هذا السقف الصامت
فوق الرمال الصامتة ـ

توباجو ، مصر

شعر
ديريك والكوت

الحائز على جائزة نوبل للآداب
١٩٩٢

* شاعر من « ترينيداد » فى البحر الكاريبى
* يُصَنَّف شعره ضمن الأدب الكاريبى Carbeaen Lilerature .
● القصيدة من ديوان «« مملكة التفاحة النجمية » ١٩٧٩ .

هذا الدُّب الرماديّ
الذى طرح فراءه ، مفضّضاً ـ
لهذه الثعلبة السريعة
برائحتها الزنخة الحلوة .
مزّقه النوم ،

رأسه فى مصر ، أقدامه فى
روما ، فخذه خندق صحراوى
بجنديّه الميت .

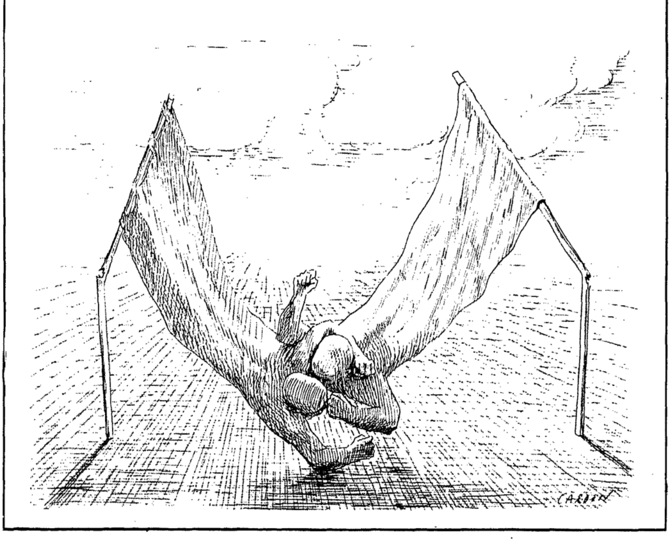
يُدخِل إصبعاً خلال شعرها الخشن
المجعّد مثل ذيل مهرة متدفق .

ظلالٌ تتسلق قرْميد القَصْر .
هو أتعب من أن يتحرك ؛
الآهة ستوقظ الأبواق
إيماءة مرة أخرى
حرب . توهجه ،

درع
يعكس نيرانا ،
حاجب نحاسى لا يستطيع
التقطيب ـ
عند المذبحة ،
يسبّب العرق لقوى الشمس

إنه ليس اضطراباً
رغبة الخريف
غدْرُها ، الذى جعله
معفّراً بالغبار والرّماد .
للآن هو ليس حباً بالمرة .
لكن رغبة عارمة بدون صخب ،
نمت عظيماً
لأن عمقها هادىء ؛

يسمع نهر دمها البنّى الشَاب
يشعر أن كلّ السماء ترتعش
مع جفنها الأزرق



تنام مع لُعبة الطفل الناعمة ،

ذلك المنام الذى يقُص
سيقان الرماح ، يقطع
حصاد الجيش المحتشّد
بلا شيء لسكاكينه ،
التى تصنع القياصرة ،

باصقاً على الذباب
صافعاً مقدمة رؤوسها
بختم النار ،

السُّكارى ، المهرجون .

كل المنام المتواضع
سلامُه حلو كالموت
وصمته يملك كل وزن البحر ودواره ،

الذى يهّز الكرة الأرضية بعبير
الشَّعر المرتجف .

ممزق وطائش
« انطونيو » المتوّج بإكليل النخيل

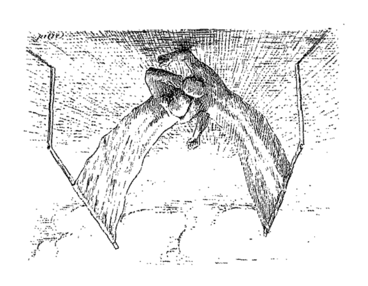
يصدأ فى مصر ،
مستعدٌ أن يخسر العالم
ل أكتيوم والرّمال ،

كل شىء آخر مزهوّ ،
لكن هذه الرقة
لامرأة ليست عشيقته
بل طفلته النائمة .

السماء بلا سُحُب .
وبعد الظهيرة لطيف .

ترجمة : **نصره أحمد خليفة**

مترجمة وباحثة من السودان



العصافير وظل الشجر العالى

شعر
محمد صالح



الفجر

لابُدّ أنهم أُجبروا على الرحيل

الأوتاد

نُزعت فى غلظة

والنيران

بالواعليها

القتلة

لابُد أن رئتيه

تتطوّحان فى خلاء شاسع

الرجل الذى كسروا أضلاعه

الذين يعلمون أنه لم يعد بإمكانهم

أن ينالوا منه

السفر

كانت المدينة التى يحلم بها طوال الوقت

وهكذا لم يتوقف

وعبثا حاولتُ أن أحكى له

ولو بعض سيرتها

لابد كانت المدينة التى يحلم بها

أجمل طوال الوقت

الغريب

الولدُ الذى كان يحب ويضحك

ويعاشر مُعلِّمة البيانو

البدينة العجوز

الذى ضحكنا من حكايته عن السّيانور

الولد المعجزة

زارنى فى المنام

وطالت أظافره

الكهل

كان الخلاء فيما يلى بيته مباشرة

ولم يكن ليجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التى كان يتخيرون أحلاها

يزفونها فى المواسم

والتى ما كانوا يعرضونها

عارية هكذا

على واجهات القصابين

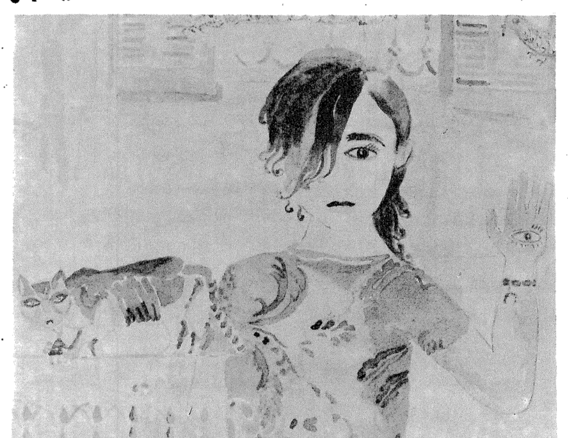
١ـــ مَنْ بمفتاحيَ جهراً :

مرةً ، يبدأُ المتنبّى
يقرأُ حُمّاهُ الصغيرةَ ،
ينحنى -
جرحٌ لا يبطشُ أو يتصرّفُ إلا به
عظمةً عظمةً

وكما يجبُ -
إذ مَلَّ محبوبه
فاتَ صحبةً
هل يفوتُ أَمْرُهُ ؛
غرقَ ترابٌ
دونَ طلعته ،
ياحيوانَ الصفةِ

دم فـــلـــيـــطـــرح

شعر
محمد عيد إبراهيم



نجاح طاهر : تفصيل من لوحة

القدرةَ معه ،

فهى غيرُ معلومةٍ على المَلالِ

أيضاً كوشِفتْ صورته

التى خُلِقَ فيها ...

تذهبُ الأغيارُ بما حيثُ هى

تصلُ الكلامَ بهِ

فانقطَعْ .

2ـ اجتهد فى الخُسران :

بعدما انتهت من تناول طعامها ، أخذَ بها

العطشُ حتى بلغتِ النبعَ ، جوار شجرةِ الملام ؛

فولِغَتْ فى مائهِ ورَوَتْ ،

بينا تعودُ عثرتْ بالمنديلِ الحريرى مُلقى على الرمال ،

إذاً : تلجأُ بى

بادَ الماءُ فى حِضْن جرفٍ مرةً

فإلامَ تُطْلِقُ الزفرةَ والعودُ احترقَ

مضيتَ ،

ولم ترَ الدنيا .

3ـ لمّا جرى فى القلب :

قُمتُ عند النفخِ على المُسمّى ، دخلَ الممسوسُ ، لا

عهدَ لى بهِ ، غيرهائبٍ طافَ بالبيتِ ، عندى ما طلبتُم ،

وصاحَ حتى أَسمع الناسَ ،

وهل صادفتَ مِنّى حاجةً ؛ انفزعَ

فخَطَّ ،

المصلوبُ فى وضع رمادٍ ،

كلّما ادّكر احترق

متى آيَسُ من رزقِ اللوعة .

4 ـ أعقبَ بالغدْر :

فاضَ الراعى إلى القصر ، فى غير عادةٍ ، يابساً بالتراب ،

عَفٌّ على العشبِ ، فإن الكلامَ يجىءُ ، الأميرةُ فى

قَبْضهِ ارتعبت كحصاةٍ ، تدبّر فى أمرهِ منطقاً ،

قُرباى ،

ما الذى أقدمكَ علىَّ بهذا الوقتِ ، قد نصحتُكَ ،

فخُذ ما يقوّيكَ وسِرْ بسلامٍ ،

من زعمتُم لا يتكلّمُ قد رادنى فامتنعتُ فخبشَ ثيابى

فراودنى وطرا ،

ألزمُ العفوَ غيظاً شديدا ،

أن يتربّصوا سبعةَ أيامٍ ، فإذ انقضَتْ ، آمرتُ

بحرقكَ على خديعتكَ ، فى أشَرِّ مفعولٍ ،

فتباعدَ يومٌ أن تهلكَ بهلاكِه ،

فهو يبرأُ بالخبر .

5 ـ وحشةٌ فى الظلّ :

حملَتْهُ أسرعَ من لمح البصر ،

من طبقاتٍ إلى أسفل منها ،

أىّ ريحٍ قذفتْ بكَ أيها الحىُّ إلى هنا ، ابتعدْ ، فإن

قاربى لا يحملُ إلا الموتى ،

ولِمَ اتّخذتَ شكلَ الفآرِ آخرَ الامرِ أيّها المُتفقةُ على

المسيرِ ، أصبرُ عنكَ ، على أديمِ بابَى ، إن تقتدِ

بضفيرتى جازَ أن تُعنّقنى فى أعالى الطوافِ ،

بل التَجىءُ ،

بى كان حظكَ فى الزمان ،

إلى التلف ،

حيثُ لا أعطى صيْدى لأحد ،

وسيحُصى عليك ■

الــزهــرة والجــنــزيــر

مـسـرحـيـة فى جـزئين

تأليف

مـحـمـد سلمـاوى

الشخصيات

زهـــرة .... ٥٠ عاما
محمد .... ٢٥ عاما
أمين .... ٨٠ عاما
أحمد .... ٢٥ عاما
ياسمين .... ٢٣ عاما
ضباط وقوات من

الجــزء الاول

المشهـــد الأول

(عنـد فتح الستـار يكـون المسرح مظلما . بعد لحظـات يسمع صـوت مفتاح فى باب الشقة ويفتح الباب . تدخل زهرة كالشبح فى الظلام)

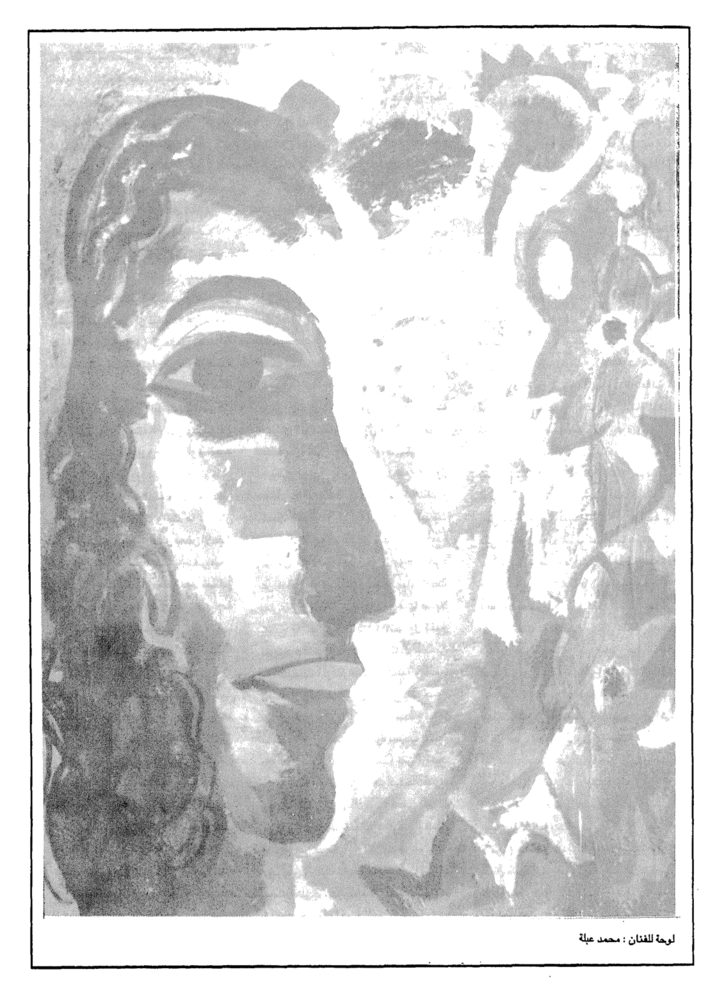
زهرة : ماتخـافيش ياحبيبتى . اتفضـلى

(تضىء زهرة نورا صغير فتظهر فتاة منقبة تدخل وراءها إلى الشقة . تضع زهرة أكياس المشتريات التى معها إلى جوار بـاب الشقة وتاخذ فى اضاءة بقية الأنوار . فنرى صالة فسيحة لمنزل عائلة عـلى درجة من الثـراء . الذوق العام رفيع وان كان بسيطا . فى وسط الغـرفة طقم « انتـريه » عـلى طراز اوروبى حديث لونه أبيض ، وامامه منضدة زجاجية كبيرة . فى جانب من المسرح مائدة مستديرة حولها اربعـة كراسى . الاضـاءة تنبعث من « ابـاجورات » بـالاركان . بـالغـرفـة عـدة « فازات » بها زهور متنوعة جميعها ناضرة وكـانها قطفت لتـوهـا . الحـوائط بيضـاء ناصعة . على احدها لوحة زيتية « بورتريه » لرجل يبدو فى العقد السادس من عمره . على الحائط الثانى مرآة كبيرة ذات اطار مذهب على طراز عتيق فخم ، وعلى الحائط الثـالث مجموعة من اللوحات الصغيرة الحجم التى علقت إلى جـانب بعضها البعض بطـريقـة فنية . بالصـالة أيضـا تليفزيـون وفيديـو وجهاز موسيقى .

ترتدى زهرة « تاييرا » انيقا محتشما لونه اخضر زرعى وحـذاء وشنطة لـونها اخضر داكن . تحت « التـايير » تـرتدى « بلـوزة » حـريريـة بيضاء وعـلى الجانب الأيسر من صدرها تتحلى ببضعة زهور بيضاء .

اما الفتاة فترتدى ما يشبه العبـاءة مما ترتديها المنقبات لـونها بنى داكن والنقـاب الذى يخفى وجهها وكذلك القفاز الذى يخفى يديها لونهما اسود .

زهـرة : (وهى تضىء الابـاجـورات) معلهش يا حبيبتى الصـالـة عندنـا ضلمة . أصلها على منور العمارة موش على الشارع زى بـاقـى الأوض . آدى عيـب الأدوار



لوحة للفنان : محمد عبلة

الواطية ، وانا اصلى ما احبش اسكن الادوار العليا ابدا . أخاف منها . لما سيبنا بيتنا اللى فى الجيزة وجينا هنا قلت لجوزى الله يرحمه اقصى حاجة بالنسبة لى هى الدور الثالث قالى لى : دى الادوار اللى فوق بتشوف الهرم . قلت لـه انا كفـاية علـى أشـوف الشـارع . أولا بيجيني دوار . ثـانيـا افـرض الأسـانسـير اتعطل ولا حاجـة . مشكلة دى (تنتهى من اضـاءة الأنوار فتـلاحظ أن الفتاة مـازالت واقفـة) الله ! انت لسـة واقفـة ؟ اتفضـلى يـاحبيبتى اقعدى . اعتبـرى البيت بيتـك تمـام . (تجلس الفتاة فى حـذر شديـد على الكنبة الوثيرة دون أن تتكلم . زهرة تجلس على المقعد المجاور لها) لا تتخيلى أنا قد ايه مبسوطة انى قابلتك النهاردة . صدفة غريبة فـعـلا . انـا فى الأول مـاتصـورتش انـك بتشاوريلى أنا . تصورت انك اكيد بتنادى على تاكسى ولا حاجة . حكاية « الاوتوستوب » دى موش منتشرة قوى فى مصر . قولى الحمد لله لان حتى فى اوروبا بقى لها اخطار كتـير قوى . إنما عندنا الدنيا لسه بخير . فيه ناس تقول لك الحوادث كترت والبلد ما عـادتش زى زمان . لكن انا رايى انه فى بعض الأحيان الضحيـة مسئولـة برضـك عن الجـريمـة . ساعات الواحد بيشوف مناظر فعلا تستفـز الناس انها ترتكب جريمة . يعنى البهرجـة الـلى زيـادة عـن اللـزوم دى مثـلا انـا ما افهمهاش . احنا فى بلد فيها ناس شقيانة كتير لزمته ايه بقى الدهب والالماظات والكلام الفارغ ده ؟ واحدة صاحبتى بتحكيلى كانت سايقة العربية ووقفت فى اشارة المرور . جه واحد عامل نفسه بيبيع ما انا عارفة مناديل ولا فوط وراح ناتش سـاعتها وجـرى . قال وساعة ايه « بياجيه » دهب وارقامهـا كلها بـالفصوص . قلت لهـا بقى معقول يـا ليلى تلبسى ساعة زى دى فى عز الضهر . دى حتى جليطة . الناس مبقاش عندهـا ذوق . بقوا عاملين زى اغنياء الحرب اللى اتغنوا فجاة وموش مصدقين نفسهم قاعدين يستعرضوا فلـوسهم قدام النـاس . تصدقى انـا عملت ايه ؟ لميت كل صيغتى اللى ماما اتدتهالى واللى جوزى اشتراها لى وروحت بعتها . آه والله بعتها كلها . كـانت عاملـة لى مشكلة . يـوم الشغالة ماتيجى تنضف تبقى عينيا فى وسط راسى طـول اليوم ، واجـرى اقفل الـدولاب بالمفتاح . نيجى نسافر ولا حاجة اقعـد الم الصيغة كلها واجرى احطها فى البنك لازمته ايه ده كله ؟ اولا انا اصلا ماكنتش غاوياها . ثانيا انا شايفة ان مثلا زهرة بسيطة زى دى (مشيرة إلى الزهور التى على صدرها) ممكن تبقى اجمل من « بروش » بالشىء الفلانى . مـوش كده ولا ايـة ؟ (الفتاة لا تـرد بينما تواصل زهرة حديثها وقد مالت نبرة صوتها إلى الحزن) وبينى وبينك الفلوس نفعتنى فى حاجات تانية كتير . لما جـوزى مات الأولاد كانت اكبر واحدة فيهم هى نرجس صاحبتك . كان عندها ست سنين وأحمد خمسه وياسمين تلاته . الحمل كان تقيل قوى . صحيح كانت مستـورة والحمد لـلـه لكن بـرضـك الاولاد مصاريفهم كتير . وكل مدى والاسعار بتزيد . مـوش عـارفـه احنـا رايحـين فـين ؟ الاول اشتـريت بالفلـوس كلها شهـادات استثمار قعدت اصرف من ايرادها ، وبعدين ابتديت من سنتين ابيع الشهادات واحدة ورا واحدة علشان مصاريف احمد .... (تتوقف فجـاة عن الـحـديث ويحتبس صـوتهـا . تبحث بسرعة عن شنطة يدها وتخرج منها منديلا تمسح به عينيها وانفها . ثم تحـاول تغيير الموضوع فتنهض من مقعدها وتاخذ علبة من على المنضدة الموضوعة امام الكنبة وتقدمها للفتـاة) انا مـاعـزمتش عليكى بحـاجـة . تاخدى شوكولاتـه ؟ (الفتاة تـدفع يـدها بالرفض دون أن تتكلم . زهرة تسحب العلبة بسرعة وتضع يدها على فمهـا كمن ارتكبت ذنبـا) انا آسـفـة هى الشـوكـلاتـه حـرام ولا حاجة ؟ (الفتـاة لا ترد) تحبى اعملـك شاى ولا اجيب لك حاجة ساقعة ؟ (الفتاة تهز راسها بـالنفى) والله بتفكرينى فعلا بنـرجس . كانت دايمـا ماتحبش تعمـل إلا الصح . لما جوزها جه يسافر السعودية كتير من اصحابها قالوا لها حاتعملى ايه هناك ؟ ده مافيش اى حياة اجتماعية ولا اى نشاط ثقافى من اى نـوع والستـات لا يمكن يخـرجـوا لوحدهم ابـدا . قالت مـادام ده مكان عمل جوزى لازم اكون معاه . نعمل ايه يابنتى البلد دلوقت مـوش زى زمان . زمـان كانت مصر هى اللى بتساعد الدول دى ، الدول دى النهاردة اذا هم ما ساعدوناش موش عارفة ايه اللى حايحصل . يا الله اهه سلف ودين . لازم الواحد يتاقلم . نرجس بقى لهـا هناك تـلات سنـين دلـوقت وعـرفت ازاى تكيف نفسها . (فجاة) لكن ازاى انت كنت معاها فى الكلية وعمرك ماجيتى لنا ؟ دول اصحاب نرجس كانوا قاعدين نايمين واكلين شاربين عندنا . خصوصا وقت الامتحانات (تتدارك نفسهـا بسرعـة) او يمكن جيتى . بس انا حا اعرف ازاى . اكيـد فى الكلية مـاكنتيش لسه .. (تشير إلى وجهها قاصـدة النقاب . يرن جرس التليفون . فتنتفض الفتاة لكنها تعود فتتمالك نفسها بينما ترد زهرة) آلو ... اهلا ياسمـين .. انت فين يـاحبيبتى ؟ عند شهيرة .. بتنقلى محاضرة ؟ طيب هـاتيجى امتى ؟ حاتتغدى عندك ؟ بس ماتتاخريش .. عـلى فكره عنـدى لك مفـاجئـة .. لما تيجى بقى ... اوه طول عمرك كده . ما عنـدكيش صبر ابدا .. عندنا يـاستى واحدة صـاحبة اختك نرجس كانت معاها فى الكلية وحاتسافر السعودية قـريب .. لو كنت عـايزه تبعتى حاجة لاختك ما تتاخريش بقى علشان تديها لها قبل مـا تروح .. طيب سلمى عـلى مامـة شهيرة وقولى لها ماتنساش التبرعات بتاعة الجمعية . (تضع سماعة التليفون وتنظر للفتاة) شوفى ياحبيبتى انا موش عايزاكى تزعلى منى اعتبرينى زى والدتك بالضبط . انا عايزه اسالك عن النقاب ده . انت اصلك اول واحدة منقبة اتكلم معاها . قولى لى انتم طبعا بتلبسوا ده فى الشـارع ، لكن مثلا فى البيت بتفضلـوا كـده بـرضـك ؟ (الفتـاة لا ترد) يعنى انا دلوقت واحدة ست زيـك بالضبط ومافيش حد غيرنا هنا هل برضـك لازم تفضلى كده ؟ (الفتاة لا ترد) ارجـو مـا اكونش بـاضـايقـك بـالكـلام ده . انـا ما اقصدش اخليكى تعملى حاجة انت موش

عايزه تعمليها . لو موش عايزه تقلعيه موش مهم انا بس عايزه اعرف : هل حرام إنك تكشفي وشك قدام واحده ست ؟ (الفتاة لا ترد . لحظة صمت . زهرة تغير الموضوع) خلاص موش مهم (لحظة صمت) انا لازم اجيب لك حاجة تشربيها (تنهض لكنها بعد لحظة تفكير تقف في مكانها) بس حاتشربي ازاى ؟ (تجلس مرة اخرى في مكانها) تصورى نرجس بتحكيلي ان في السعودية لما الستات يكونوا في مكان عام يشربوا من فوق القماش ده علشان ما يرفعوهوش عن وشهم ؟ عمرى ما فكرت في الحكاية دى . وحشتني والله نرجس هي وأولادها الدوشجية دول . ماشفتهومش من الصيف اللى فات لما جم في الاجازة . بس النهارده حاسه انى شفتها تانى علشان قابلتك . ولما ياسمين ترجع من عند صاحبتها حاتنبسط قوى هي كمان لما تشوفك . (برهة) بتفكريني بنرجس موش عارفه إزاى . هي برضك محجبة .. محجبة عادى يعني موش زيك كده . أول مرة شفتها لما نزلت في أول اجازة اتاخدت شوية لكن طبعا كل جيل وله ظروفه . المهم ان الواحد يتفهم الآخرين وانا طبعا متفهمة .. متفهمة لكن .. لكن موش فاهمة .. وموش عارفة اكلم نرجس علشان افهم منها . با اخاف ازعلها . وفي النهاية طبعا كل انسان حر في حياته . (يسمع صوت من الداخل فتهب الفتاة واقفة) ما تخافيش ياحبيبتي ده لازم بابا صحى . (الفتاة تخلع نقابها بسرعة . فنجد انها شاب . زهرة تطلق صرخة لا ارادية فيقفز الشاب فوقها ويوقعها على الكنبة ثم يطبق بيده اليسرى على فمها وباليد اليمنى يخرج مسدسا من تحت عباءته ويصوبه إلى راسها)

محمد : اى صوت حافرغ المسدس ده في راسك .

(ينهض من على الكنبة وهو مازال مصوبا اليها المسدس . وياخذ في خلع العباءة والقفاز وبقية الملابس النسائية ويظل بجلبابه الابيض الذى يتدلى إلى ما تحت ركبتيه دون أن يصل إلى قدميه . بينما تنظر إليه زهرة بعينين متسعتين فاغرة فاها وقد سقطت الزهور البيضاء من على صدرها)

محمد : كدابة ! ست كدابة ! قلت لى مافيش حد في البيت وبعدين يتضح ان فيه واحد راجل جوه ؟ مابقاش فيه اى حد في المجتمع ده ممكن الانسان يثق فيه . كفرة . كلكم كفرة . ليه كدبتي على ؟ (زهرة لا تسمع ولا ترد) إنطقى . ليه كدبتي ؟

زهرة : (محاولة بصعوبة ان تستعيد وعيها) والدى .. لو شفته تعرف ليه انا ماقلتلكش عليه .. (تظهر بعض الدموع في عينيها ويتهدج صوتها) والدى راجل كبير عنده تمانين سنه .. فاقد البصر .. سمعه تقيل .. مشلول .. وعقله كمان ابتدى يخف .. علشان يتحرك من مكانه لازم أنا اللى اقعده على الكرسى ابوعجل . (تخفى وجهها بيديها وتبدأ في البكاء)

محمد : موش وقته يا هانم .

زهرة : أمال وقت ايه ؟ ايه اللى انت عايزه مننا ؟

محمد : موش عايز حاجة .

زهرة : امال جاى هنا ليه ؟ عايز مننا ايه ؟

محمد : قلت لك موش عايز حاجة .

زهرة : انا اصلا ماعنديش اى حاجة . قلت لك انى بعت كل حاجة . تاخذ التليفزيون ؟

محمد : (يقذف في غضب بطفاية سجائر كبيرة على التليفزيون فتنكسر شاشته) بدعة ! وكل بدعة ضلالة ! وكل ضلالة في النار !

صوت

أمين : مين اللى بره ؟ مين اللى بره ؟

محمد : ردى عليه . ولا كان فيه حاجة .

زهرة : ايوة يا بابا انا اللى بره .

صوت : ايه اللى حصل يازهرة يابنتي ؟

أمين : فيه ايه .. قولى لى .

محمد : ولا كلمة والا حاضرب في المليان .

زهرة : مافيش حاجة يابابا .

صوت

أمين : امال ايه الصوت ده ؟

زهرة : دى ... دى فازة وقعت منى وانا باحط فيها الزهور .

صوت

أمين : (كمن يشك في الأمر) انت كويسه يابنتي ؟

زهرة : ايوه يا بابا كويسه (لمحمد) لازم اروح اشوفه . هو متعود أول ما ادخل البيت أشوف لو كان عايز حاجة .



محمد : موش حاتتحركي من هنا الا لما اقول لك . انت ما لكيش أمان .

زهرة : حرام عليك يا ابنى اللى بتعمله ده .

محمد : ما تنطقيش كلمة الحرام دى على لسانك . ايش عرفك انت بالحرام والحلال ؟ فين التليفون ؟

زهرة : (مشيرة للتليفون دون أن تتحرك من مكانها) قدامك اهه . (ياخذ التليفون ويطلب رقما)

محمد : (في التليفون) السلام عليكم .. الأخ مصطفى .. بلغ الأمير أن كل شيء يسير حسب ارادة الله ... رقم التليفون ؟ .. لحظة . (لزهرة)

رقم التليفون هنا كام ؟

زهرة : (خائفة) حانديه لمين ؟

محمد : (يبعد سماعة التليفون عن فمه ويصوب إليها المسدس من جديد) رقم التليفون بسرعة والا موش حايحصل طيب .

زهرة : من حقى أعرف .

محمد : ما تسألينيش اى أسئلة احسن لك .

زهرة : ٣٥٥٣١٢

محمد : (فى التليفون) الرقم ٣٥٥٣١٢ ... انا فى انتظار الأوامر ... وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته . (يضع سماعة التليفون ويجلس على احد المقاعد المواجهة للكنبة حيث تجلس زهرة وهو مازال موجها لها المسدس)

زهرة : (وهى تصلح من هندامها) ممكن لو سمحت اطلب منك بس تبعد المسدس ده عنى ؟ لما تلاقى ضرورة انك تستخدمه معايا ابقى طلعه تانى . انا حا اعملك كل اللى انت عايزة بس ابعده عن وشى ارجوك انا اعصابى مرهقة وما اقدرشى استحمل الموقف ده .

محمد : انا ما بتصرفش على هواى . ولا اقدر اتصرف على هواك كمان . انا عندى اوامر بانفذها .

زهرة : وهى الأوامر قالت لك ترعبنى بالشكل ده بدون ذنب جنيته ؟

محمد : أنا موش فى حل انى اقولك ايه هى الاوامر .

زهرة : طيب على الأقل قل لى ايه اللى انتم عايزينه منى وانا انفذه لكم ومافيش داعى للحاجات دى . ايه المطلوب ؟

محمد : انا نفسى لسه ما أعرفش .

زهرة : ازاى ما تعرفشى ؟ أمال اللى بتعملوا ده كله ايه .

محمد : بانفذ الأوامر .

زهرة : يعنى بتنفذ أوامر ما تعرفشى الغرض منها ايه ؟ بقى ده كلام ؟

محمد : هى الأوامر فى جيش الكفرة بتاعكم لما بتصدر لفرقة ولا كتيبة انها تقتحم موقع هل اعضاء الكتيبة لازم يطلبوا الأول صورة من خطة العملية أو استراتيجية الحرب او الغرض منها قبل ما ينفذوها ؟ الأوامر اوامر .

زهرة : أيوه ده فى الجيش فى الحرب وانت لا فى الجيش ولا احنا فى حالة حرب .

محمد : انا فى الجيش . لكن الفرق بين الجيش اللى انا فيه والجيش بتاعكم ان الجيش بتاعكم اتعمل علشان يحمى الحكام ويذل الناس . الجيش اللى أنا فيه اتعمل لاعلاء كلمة الحق . والحرب اللى بنخوضها هى ضد هذا المجتمع الكافر .

زهرة : انتم كفرتونا كلنا خلاص ؟

محمد : انا موش مستعد اتناقش معاك فى الموضوع ده .

صوت

أمين : يازهرة .

زهرة : ايوه يا بابا .

صوت

أمين : خلاص حاطيتى الزهور ؟

زهرة : (تتحسس صدرها) فين الزهور اللى كانت على صدرى ؟ (تهم وكأنها ستقوم لتبحث عنها)

محمد : اياك تتحركى .

صوت

أمين : انت فين يازهرة ؟

زهرة : حاضر يا بابا . (تنظر إلى الشاب فيصوب اليها المسدس) بادور على فازة تانيه غير اللى انكسرت علشان احط فيها الورد .

صوت

أمين : الفازات ما فيش اكتر منها عندنا والورد مالى البيت .

محمد : دلوقت بقى قول لى بالضبط ومن غير كدب . انت مين ومين معاك هنا فى البيت . ومين منتظر وصوله وامتى . ولو ثبت عدم صحة اى حاجة من اللى حاتقوليها موش حايحصل طيب .

زهرة : اسمى زهرة الشرقاوى . ممكن أجيب لك البطاقة من الشنطة ؟

محمد : موش مهم البطاقة . مين كان جوزك ؟

زهرة : المهندس على صفوت .

محمد : كان بيشتغل ايه ؟

زهرة : كان كبير المهندسين المصريين فى السد العالى . اتوفى بقى له دلوقت اكتر من عشرين سنة . مات فى اسوان . فى مكتبه اللى ماكانش بيسيبه لا ليل ولانهار . سايبنا للى يسوى واللى ما يسواشى يبيع ويشترى فينا .

محمد : وانت بتشتغلى ايه دلوقت ؟ سامعك فى التليفون بتقولى تبرعات وجمعية .

زهرة : انا عضو مؤسس لجمعية الجذام ورئيستها بقالى ٢٥ سنة .

محمد : وبتعمل ايه يعنى الجمعية دى ؟

زهرة : جمعية الجذام حاتعمل ايه ؟ بترعى المرضى واسرهم وبتجمع لهم تبرعات .

محمد : واشمعنى الجذام يعنى ؟ ما فيه ناس كتير محتاجة .

زهرة : مرض الجذام مالوش علاج ، والمرضى ناس كتير تخاف تقرب منهم ، وما بيلاقوش الرعاية الكافية فبنقيم لهم مشروعات صغيرة يقدروا يتكسبوا منها علشان يصرفوا على أسرهم .

محمد : طيب وماتدوش التبرعات دى ليه للجامع يوزعها بالعدل والقسطاط بدل الجمعية دى ؟

زهرة : والجامع ماله ومال مرضى الجذام ؟

حمد : فى المجتمع الكافر ده يبقى على

الجامع انه يعمل كل حاجة .

زهرة : (تتنهد) حاضر .

محمد : ومين فيها الجمعية دى ؟ كلهم ستات زيك كده ؟

زهرة : فيهم ستات زيى وستات تانية موش زيى . اكبر منى او اصغر او بيشتغلوا حاجات تانية .

محمد : وايه يعنى اللى بيبجى لكم من كده ؟ موش لو قعدتم فى البيت ترعوا اولادكم يكون احسن ؟

زهرة : الاعضاء كلهم ستات عايزين يخدموا المجتمع . ده اسمه عمل اجتماعى موش بياخدوا منه اى حاجة . عمل تطوعى خدمة عامة بدل ما يعيشوا عاله على المجتمع .

محمد : يعنى موش بتاخدوا ماهية مثلا ؟

زهرة : ولا ماهية ولا حاجة . بل بالعكس بنتبرع للجمعية كمان .

محمد : طيب واولادك ؟

زهرة : غير نرجس اللى فى السعودية . ياسمين عمرها ٢٣ سنة طالبة فى السنة النهائية فى كلية الآثار . بتدرس التاريخ المصرى القديم .

محمد : تاريخ الكفرة وعبدة الأصنام .

زهرة : تاريخ بلدنا

محمد : وفيه مين تانى ؟

زهرة : إبنى .

محمد : هو فين ؟ عمره قد ايه ؟ طالب ولا بيشتغل ؟

زهرة : ...

محمد : ما تردى . ايه الحكاية ؟ ابنك فين ؟ حا يجى إمتى ؟

زهرة : ما اعرفش هو فين وما اعرفش حايجى امتى . كل اللى اقدر اقوله لك انه عمره ٢٥ سنة ، فى طولك كدة ، واسمه احمد .

محمد : انا كمان عمرى ٢٥ سنة . إسمى محمد .

زهرة :: اهلا وسهلا .

محمد : يمكن ده اللى اعرف اتفاهم معاه هنا .

زهرة : ما افتكرش فيه اى حاجة مشتركة بينكم . وبعدين انا موش شايفة انك عايز تتفاهم اصلا .

محمد : ياترى يعرف ربنا ولا زيكم كده برضه ؟

زهرة : استغفر الله العظيم . من كفر مسلما فقد كفر . انا زرت بيت الله يا ابنى . هل انت زرته ؟

محمد : المجتمع ده كله كافر .

زهرة : أعوذ بالله ياربى .

صوت

أمين : يازهرة .

زهرة : ايوة يا بابا .

صوت

أمين : إيه الحكاية يا بنتى ؟

زهرة : ارجوك اشوف ابويا .

موش شايفة انك عايز تتفاهم أصلا .

محمد : ياترى يعرف ربنا ولا زيكم كده برضه ؟

زهرة : استغفر الله العظيم . من كفر مسلما فقداعفتحـاللـلوت تبمدخـلى لوحدك .

صوت

أمين : زهرة .

زهرة : ايوه . أيوة يا بابا .

صوت

أمين : فيه حاجة يازهرة ؟

زهرة : لا ابدا يا بابا مافيش .

صوت

أمين : انت جبتى لى الدوا معاكى ؟

زهرة : (تنظر إلى اكياس المشتروات) ايوه يا بابا جبته . (لمحمد) ارجوك يا ابنى . ارحم راجل عجوز مقعد وارحمنى كمان . انا زى والدتك .

محمد : (فى حدة) مالكيش دعوة بوالدتى .

زهرة : اوعدتك يا ابنى حاطمن على ابويا واديله الدوا وارجع لك تانى . موش حاغيب جوه اكتر من خمس دقايق . ارجوك .

محمد : هم حذرونى برضك من انك حاتحاولى تستعطفينى .

زهرة : وهى العاطفة حرام يا ابنى . انت انسان واكيد عندك عاطفة وتعرف تقدر موقف راجل كبير عاجز تماما عن الحركة ومعتمد على فى كل شيىء .

محمد : ما هو لو استسلمت لك كل شىء حاينهار .

زهرة : اوعدك يا ابنى حارجع تانى . اشوف ابويا وبعدين ارجع اقعد تانى زى ما انا كدة .

محمد : (فى اقتضاب) لا .

صوت

أمين : يازهرة .

زهرة : ارجوك .

محمد : ما تتعبيش نفسك . مافيش فايدة .

زهرة : طيب وبعدين ؟ خد اللى انت عايزه . البيت قدامك اهه موش حاقولك لا على اى حاجة . بس خلصنى .

محمد : هو انا حرامى ياهانم ؟

زهرة : امال جاى هنا ليه وعايز منى ايه ؟

محمد : قلت لك اوامر .

زهرة : اوامر مين دى ؟

محمد : موش شغلك .

زهرة : طيب عايزين ايه منى اللى ادوك الأوامر دول ؟

محمد : قلت لك لسه ما عرفش .

زهرة : وامتى حاتعرف ؟

محمد : سبق انى قلت لك موش حاتناقش معاكى فى الموضوع ده .

صوت

أمين : زهرة .. يازهرة .

زهرة : ارجوك يا بابا معلهش انتظر شوية غصب عنى .

صوت

أمين : فى ايه يابنتى ؟

محمد : (يصوب المسدس اليها) ليه بتولى له غصب عنى ؟ عايزة تلمحى له باللى بيحصل ؟

زهرة : (فى انفعال) المح له بايه بس . قلت لك ده راجل مشلول . حتى له قلت له ان فيه واحد عايز يقتلنى موش حايقدر يعمل حاجة . حرام عليك يا اخى . حرام . انت ايه مالكش اهل ؟

محمد : لا ماليش اهل .

زهرة : مالكشى ام ؟ مالكش اب ؟ مالكشى اخوات تخاف عليهم ؟

محمد : ابويا كافر زيكم وامى عمرى ما شفتها .

زهرة : انت برضك انسان يا ابنى ولك قلب .

محمد : موش حاستسلم لك .

زهرة : طيب حا اقول لك حاجة . اطلبهم فى التليفون تانى الناس اللى قالوا لك تعمل العملة دى ـ وقول لهم انى مستعدة لكل طلباتهم بس بسرعة علشان الحق ابويا قبل ما يجرى له حاجة وعلشان قبل اولادى ماييجوا . واوعدك موش حابلغ عنك ولا عن الناس اللى بعتوك دول . ولا كان حاجة حصلت .

محمد : الأوامر اللى عندى غير كده .

زهرة : إيه هى الأوامر ؟

محمد : إنى استنى لغاية ما هم يطلبونى فى التليفون .

صوت

أمين : زهرة .

زهرة : (تمسك راسها بيديها . لا تعرف ماذا تفعل) أرجوك يا ابنى . ارجوك ... انا باستعطفك .

محمد : (يثور فجاة) بتستعطفينى ؟ فجاة دلوقت بتستعطفينى ؟ فجاة الدنيا بقى فيها عاطفة ؟ بقى فيها أمومة ؟ فجاة بقيت زى ابنك وانت زى امى ؟ علشان ايه ؟ علشان مسكت لك مسدس ؟

زهرة : الدنيا بخير يا ابنى . الدنيا لسه بخير يامحمد .

محمد : ما تنطقيش اسمى على لسانك .

زهرة : ليه يا ابنى كده بس . (تحاول الاقتراب منه فى عاطفة حقيقية)

محمد : (يمسك مسدسه من جديد . فى حدة) خليك عندك . ما تتحركيش الا بامرى .

زهرة : (تعود للجلوس وتنظر إليه باهتمام صادق . لحظة صمت قصيرة) انت تعبان من ايه يا ابنى ؟

محمد : (يصرخ فيها) انا موش تعبان . انتم اللى تعبانين . انتم اللى فسدانين . المجتمع ده كله فسدان .

زهرة : المجتمع بتاعنا ده رغم كل المشاكل اللى فيه لسه برضك فيه خير وجمال اكثر من كتير من المجتمعات التانية ، واذا كنت موش شايف فيه غير القبح والفساد يبقى اكيد عندك مشكلة . تعبان من حاجة .

محمد : (يصرخ مرة اخرى) قلت لك موش تعبان .

زهرة : (تنظر إليه فى حنان) انتم جيل غريب . قافلين على روحكم الباب بالضبة والمفتاح وبعدين بتشكو من الوحدة وقلة العطف والحنان . انسى الموقف القبيح اللى احنا فيه ده وافتح لى قلبك . قل لى تعبان من ايه .

(لا يرد عليها فتستمر فى النظر إليه قليلا ثم تنهض من مكانها وتتجه إليه فى عزم وثبات)

محمد : حاتعملى ايه ؟

زهرة : حاجى اقعد جنبك .

محمد : خليكى عندك أحسن لك .

زهرة : حا اقعد جنبك .

محمد : انا باحذرك .

زهرة : حط راسك على كتفى يا ابنى وقل لى ايه مشكلتكم .

(تكون زهرة قد اقتربت من حيث يجلس محمد وتهم بالجلوس إلى جانبه)

محمد : ارجعى مكانك قبل ما اضغط على الزناد .

زهرة : الأم ممكن تضحى بحياتها فى سبيل ابنها .

محمد : انا ماليش ام . ارجعى مكانك . (زهرة لا تتحرك) ارجعى مكانك باقولك . (تمد يدها وتمسك بيده فى حنان الأم فيدفعها عنه فى عنف فتقع على الأرض ثم تنهض فى فزع وتهرب إلى داخل البيت وهى تصرخ . محمد يتبعها بسرعة إلى الداخل .

إظلام

المشهد الثانى

نفس المنظر . زهرة مقيدة بجنزير حديدى إلى أحد الكراسى التى كانت حول المائدة . على مقربة منها نجد امين على مقعده ذى العجل . شعره قد غطاه الشيب ويرتدى « روب دى شامبر » . محمد يدور حولهما وهو يلهو بالمسدس حيث يقذف به فى الهواء إلى اعلى ثم يعود فيلتقطه اثناء سقوطه

محمد : صدقتينى لما اقول لك الدنيا مالهاش أمان . واحدة ست زيك تبدو ست محترمة لكن يتضح الأول انها كدابة وبعدين يتضح انها كمان مخادعة . كنت عايزة تعملى ايه ؟ أكيد كنت عايزة تخطفى منى المسدس ؟ لا والله شاطرة . كلكم زى بعض . مجتمع فاسد .

زهرة : (فى تحد واضح) انت اللى فاسد موش المجتمع . انت سيىء الظن بالناس وعلشان كدة مابتشوفش غير الفساد . عمرك ماحتقدر تشوف فى الدنيا اى جمال .

أمين : ايه يا بنتى اللى حصل . انا صحتى موش مستحملة .

زهرة : (ترفع صوتها حتى يسمعها امين) اطمن يا بابا . مافيش حاجة تستاهل الخناقة اللى حصلت دى .

أمين : اطمن ازاى يابنتى ؟ باقولك سمعت ضرب نار . انت كويسة ؟

زهرة : ايوة يا بابا كويسة الحمد لله .

أمين : ومين اللى هنا ده ؟

زهرة : اسمه محمد .

أمين : أحمد مين ؟ احمد ابنك ؟

زهرة : (بعد لحظة تردد) ايوه يا بابا ابنى .

أمين : وبيه بيعمل كده ؟ هو لسه برضك بيتعاطى الهباب ده ؟

زهرة : (تصرخ فيه) بابا !! (ثم تنفجر فى البكاء) .

محمد : اهلا وسهلا ! بقى انت ابنك من اياهم . (زهرة تبكى) وبيتعاطى ايه بسلامته ؟ كوكايين ولا هروين ؟

زهرة : ....

محمد : ونعم التربية والأخلاق . لا دى الدنيا فعلا بخير . هو ده الخير والجمال اللى بتقولى عليه ؟ طبعا . فلوس وقلة تربية وكفر وإلحاد حاييجى منهم ايه غير كده .

زهرة : (فى حدة) اخرس قطع لسانك . اياك تقول على حد هنا كافر . أيوه ابنى عنده مشكلة . زى ما انت كمان عندك مشكلة . لكن اياك تقول عليه ولا على اى حد انه كافر .

محمد : انت ناسيه انك مقيدة للكرسى وانى معايا مسدس .

زهرة : (تصرخ فيه) انا موش خايفة منك ولا من مسدسك ولا من الجنزير اللى انت رابطنى بيه ده . انا فى الاول كنت خايفه على ابويا من الصدمة ، وكنت مشفقة عليك من اللى انت فيه . لكن دلوقت خلاص ما عادش فيه حاجة أخاف منها ، ولوان الشفقة اللى فى قلبى عليك زادت عن الاول . ايه اللى انت بتعمله ده ؟ انت كنت على وشك انك تتحول إلى مجرم قاتل . مين اللى امر بكده . ده انت كنت حاتقتلنى . هل ده يرضى ربنا ؟

أمين : انا موش قادر اصدق اللى باسمعه ده . كنت حاتقتل أمك يا ولد ؟

زهرة : ايوة يا بابا كان بيهددنى بالمسدس .

محمد : واذا كررتى اللى انت عملتيه حايحصل نفس اللى حصل تانى .

أمين : ازاى يا ابنى تهدد امك بالمسدس ؟ فى شرع مين ده ؟ ربنا قال وبالوالدين احسانا .. وقل ربى ارحمهما كما ربيانى صغيرا . كل ده من الهباب اللى بتاخده ده . واللى خلاك ماتعرفشى ازاى تحترم امك وترعاها . ماتشوف يابنى أمك عامله ايه معايا . سبع سنين دلوقت من يوم ماعييت وهى شايلانى فوق راسها شيل وكان همك انت وخواتك موش كفاية عليها . انتم جيل ما بيعرفشى ربنا



صحيح . دى أمك يا ابنى . عارف يعنى ايه أمك ؟

محمد : (يصرخ فى امين) دى موش امى .

أمين : استغفر الله العظيم . ربنا يصبرك يازهرة يابنتى (غير مصدق) تهدد امك بالمسدس ؟ وجبته منين المسدس ده ؟ لاحول ولا قوة الا بالله .

زهرة : ماكنتش اتصور ابدا انك حاتقدر تدوس على الزناد بالسهولة دى . لكن الظاهر تقديرى ماكانش فى محله . مين عارف دست عليه كام مرة قبل كدة وقتلت كام انسان

بـرىء مـاصـدرش عليـه حكم بالاعدام .

محمد : انا عمرى ماقتلت حد . ودى اول مرة استخدم فيها المسدس .

زهرة : وبالطريقة دى موش حاتكون آخر مرة

(يضرب جرس التليفـون . يفزع محمـد ثم يتمالـك نفسه بسرعة ويـذهب إلى التليفـون فيـاخـذه ويذهب به إلى زهرة)

محمد : تردى على التليفون عادى خالص ولا كان فيه حاجة . لو بدرت منك اى كلمة كدة ولا كدة انت عارفـة اللى حايحصل . (يرفع السماعـة ويضعها على اذنها)

زهرة : (فى التليفون) آلو ... أيوة النمرة مضبـوطة .. (تنظر إلى محمد) اسمك محمد عبد الصمد ؟

محمد : أيوه .

زهرة : علشانك .

محمد : (يخطـف منهـا التليفـون) ... وعليكم السلام يا اخ مصطفى .. كله تمام .. واحدة ست من بتوع الجمعيـات ... لأجوزهـا ميت .. مافيش غيروالدها راجل كبيرعاجز ومشلـول ... لها ولـد وبنت بس بره ... الله اعلم ... اوامر الأمير ايه .. سمعا وطاعة .. بإذن واحد احد ... أول مايـوصلوا حـاتصل بكم ... حـاحتجزهم كلهم واديكم خبـر ... لا أحياء إن شـاء الله . (يضع السماعة)

زهرة : فيه ايه ؟

محمد : (بصوت عالى) موش شغلك .

أمين : ماتكلمش والدتـك بالطـريقة دى ياولد .

زهرة : ايه الأوامر الجديدة ؟

محمد : مافيش اوامر جديدة دلوقت .

زهرة : امال امتى ؟

محمد : بعد اولادك ما يشرفوا واحتجزهم معاكم .

زهرة : ليه ؟ حا تعملوا فينا إيه ؟

محمد : مـا عـرفش . قلت لـك قبـل كـده ماعرفش .

زهرة : طيب واشمعنا احنا . احنا مافيش عداوة بينا وبين اى أحد .. جوزى الله يرحمـه كان محبـوب جدا فى عمله وبين اصدقائه وانا واولادى مالناش عداوات خالص . اشمعنا احنا .

محمد : انتم زى غيـركم . كلكم كفرة زى بعض . كان مطلوب احتجاز عيله والسلام . اى عيله . يعنى كـان ممكن اركب العـربيـة اللـى قبلـك او الـلى بعدك . لكن ربنـا اختـار عيلتكـم انتم . والخيـرة فيمـا اختاره الله .

زهرة : (فى حدة) ولك عين تتكلم عن ربنا وانت رافـع المسـدس عـلى ست مـربوطـة فى كرسى وراجـل كبـير مقعد . يابجاحتك يا أخى !

محمد : اذا ما صلحتيش طريقـة كلامـك معـايـا مـوش حـايحصـل طيب (بصـوت عـالى) وبعـدين انت لا أمى ولا أعرفك .

أمين : اعوذ بالله ! البلد جرى فيها ايه ؟ ماعادش فيه لا قيم ولا مبادىء . ده انا ماكنتش اقدر ارفع عينى فى وش ابـويـا . مـرة روحنـا انـا ومجموعة من زمـلائى بيت الامة نقابل سعد باشا مع طلبة المدارس الثـانويـة واتاخـرت عن ميعـاد الـغدا نص ساعة بس . أبويا رننى العلقة ولا قدرت اتكلم ولا افتح بقـى ولا حتـى أبص فى وشـه . دلـوقـت الأولاد بيهجمـوا عـلى والديهم وعايزين يقتلوهم ؟ ايـه اللى حصل فى الـدنيا ؟ الفـلاحين بيفتحوا فى الأعيان ، والشغـالين بيـردوا على اصحـاب البيـوت ، ومـاحـدش عـاد عـارف مكـانـه خلاص .

زهرة : (لمحمـد) ممكـن تبطـل تلعـب بالمسدس بالطريقة دى . انا سبق قلت لك اعصابى تعبانه .

محمد : وانا سبق قلت لك ما باخدش اوامر منك .

زهرة : مـوش رابطـنـى فى الكـرسى بالجنزير ؟ يعنى بقى قدامك اتنين مقعـدين . خـايف من ايـه بقى . شيل المسدس ده .

محمد : حاشيله وقت ما أحب اشيله .

أمين : ماتخافيش يابنتى . قل لن يصيبنا الا مـاكتب الله لنـا . مـايقـدرش يمسك بأى سوء الا بإذن الله .

زهرة : (تتنهد) لا إله الا الله .

أمين : انـا يامـا اتضـرب عـلى رصـاص يابنتى ايام الجامعة . لما كنا نطلع من مدرسة الحقانية فى مظاهرات ضد الانجليز كان البوليس يضرب علينا بـالـرصـاص . يـاما وقعـوا جنبى ضحايا من زملائى لكن ربنا مـاكـانش رايـد ان الـرصـاص يصيبنى .

(يضـرب جـرس البـاب فينتفض محمد مذعورا)

محمد : مين ده ؟

زهرة : ايش عرفنى .

محمد : منتظرين مين ؟

زهرة : انت عارف ان اولادى حايوصلوا دلوقت .

محمد : (متجهـا للبـاب) اذا كـان حـد غيرهم حاضربه فى المليان .

زهرة : (يتملكها الخوف) أوعى تفتح

للأولاد وانت فى ايدك المسدس ده .

محمد : (فى حدة وارتباك) قلت لك ما تدينيش أوامر .

زهرة : بص بقى . لو رحت للباب بالمسدس ده انا حاصرخ باعلى صوتى علشان العمارة كلها تعرف ايه اللى بيحصل هنا .

محمد : تبقى هى دى نهايتك .

زهرة : موش مهم . ابقى فاديت أولادى .

(الجرس يضرب)

محمد : هم اولادك مامعهمش مفتاح ؟

زهرة : ياسمين هى اللى معاها مفتاح . احمد مامعهوش .

محمد : يبقى لازم افتح له .

زهرة : (فى لهجة آمرة) ماتفتحشى الباب .

محمد : الأوامر اللى عندى هى انى لازم احتجز العيله كلها والأوامر لازم تتنفذ . فاهمه ولا لأ .

زهرة : (بخوف حقيقى) ارجوك بلاش الاولاد .

محمد : العيله كلها .

زهرة : اعتبر العيله انا وابويا بس . افرض يا اخى ماكانش عندى اولاد أو كانوا مسافرين .

محمد : احنا بنلعب ياست انت ؟

زهرة : ارجوك .

(الجرس يضرب ويسمع صوت من الخارج)

صوت

أحمد : يا اهل البيت ! (يقرع بقبضة يده على الباب) يا اهل البيت ! انتم عزلتهم ولا ايه ؟ يا أمى !

محمد : ردى عليه .

زهرة : موش حا ارد .

محمد : ردى أحسن لك والا حافتح الباب، وافرغ المسدس ده فيه .

زهرة : ماتقدرشى . الاوامر اللى عندك انك تحتجزنا احياء موش تقتلنا .

صوت

أحمد : ياجدى مابتردش ليه ؟ اوعى تكون مت وامى بره .

أمين : مين ده اللى بيخبط يازهرة ؟

صوت

أحمد : والبت الصايعة ياسمين دى راحت فين فى الساعة دى ؟ (يضرب على الباب) يا اهل البيت !

أمين : ده صوته زى احمد يازهرة .

زهرة : لا مافيش حاجة يا بابا .

أمين : انا سامع صوت يابنتى .

محمد : ابنك لازم يدخل هنا معاكم . لازم احتجز العيله كلها .

زهرة : اعتبره لسه مجاش .

محمد : ما هو لو ماجاش دلوقت مصيره حاييجى بعد شوية . يعنى حايبات بره ؟

زهرة : يا ما بات بره .

محمد : موش مهم . المهم انه دلوقت جه برجليه ولازم يدخل هنا معاكم .

صوت

أحمد : (يضرب على الباب) جدى ! يا جدى ! اوعى تكون انطرشت خالص .

أمين : ده صوت احمد بينادى على يازهرة .

زهرة : ماتردش عليه يا بابا .

أمين : ليه يابنتى ؟ فيه ايه ؟

زهرة : ارجوك يا بابا ارجوك . ماتردش خالص .

محمد : (يضع المسدس فى راس زهرة) انت حاتقومى وتفتحيله بنفسك .

زهرة : موش حا اقوم .

محمد : حاتقومى تفتحيله .

زهرة : لا موش حا اقوم .

صوت

أحمد : انت يا جدى اذا كنت مامتش واذا كنت ما انطرشتش واذا كنت هاوى واذا كنت غاوى ابقى قول للجماعة اللى عندك لما ييجوا انى نزلت اقعد على القهاوى - ولا اقول لك انا حاقعد تحت عند البواب لغاية ما واحده فيهم تيجى تفتح لى . حاشرب نفسين من الجوزة بتاعته لغاية ما الستات يشرفوا (لنفسه) الدنيا حالها اتقلب . الستات هى اللى معاها المفاتيح والرجاله طرازانات كده وبس . انا موش حاسكت على الكلام ده .



(محمد يهرع إلى الباب ليفتح لاحمد . قبل ان ينزل لكن زهره ترفع قدمها فى طريقه فيتعثر ويقع على الارض)

إظلام

المشهد الثالث

(نفس المنظر وقد زاد عليه احمد الذى يظهر عند رفع الستار مرتديا بنطلون « جينز » وقميصا مزركش يتدلى خارج البنطلون . احمد يتحرك يمينا ويسارا غير مصدق مايراه أمامه)

أحمد : انا الظاهر تقلت فى العيار شويه . ولا يمكن التذكرة اللى خدتها النهاردة من الواد سندس مضروبة . ولا يمكن ده حلم . (يقرص ذراعه) لا والله ده علم .

أمين : موش تبطل بقى يا احمد الهباب اللى بتاخذه ده ؟

أحمد : اسكت ياجدى دا النوع الجديد اللى انا واخده النهاردة ده عامل شغل جامد قوى . (يضحك ملء شدقيه غير مصدق ما يراه) تصور ... تصور يا جدى .. موش حاتصدق .. (يضحك) لو قلت لك اللى انا شايفه موش حاتصدق . (يضحك) قال ايه زى ما يكون واحد ارهابى اقتحم عليكم الشقة .. آه والله .. (يتجه إلى محمد) إرهابى من بتوع الجماعات .. لابس جلبيه من بتاعتهم وماسك فى ايده مسدس . (محمد يتفرج عليه دون أن يتحرك) وقال ايه ؟ (يضحك) مسلسل ماما بجنزير . (يضحك) وعارف ليه ده كله ياجدى ؟ علشان هى مابترضاش تدينى فلوس .. بيقول لها إدى اد سد فلوس وإلا حاطخ فى المليان . (يتجه إلى زهرة) سامعة يا ماما ؟ هاتى الفلوس وانا اقول له يمشى . (يتجه إلى محمد) بص يا اخ نزل المسدس ده . (ينزل بنفسه يد محمد بالمسدس) . بالهداوة انا حاجيب منها الفلوس . (لزهرة) هاتى يا ماما الفلوس احسن انا عارفه ده متهور . المسدس اللى فى ايده ده بجد . انا شفته . يعنى لو طلقة طلعت كده ولا كده يبقى يالله السلامة .

أمين : إنت بتقول ايه يابنى ؟

أحمد : با اقول لكم فيه واحد ارهابى هنا من ايامهم (لمحمد) تعالى كده معايا علشان الراجل ده يجس المسدس اللى معاك احسن مايبشوفش . (محمد لا يتحرك فيسحبه من يده إلى امين) تعالى معايا امال . (ياخذ يد أمين ويضعها على المسدس) اهه ده ايه ده ؟ موش مسدس ؟ صدقت بقى ؟ احنا موش بنلعب هنا .

أمين : (يسحب يده بسرعة) اللهم احفظنا يارب ! . ليه يابنى كده ؟ ليه التهور ده ؟

أحمد : انتم السبب . انتم اللى وصلتونى لكده اعمل ايه ؟ لو كانت ماما بتدينى فلوس ما كنتش لجات لكده .

أمين : يا ابنى امك صرفت عليك كل اللى كان حيلتها . حرام عليك .

أحمد : ماليش دعوة . لو ادتنى فلوس حامشى الاخ ده . لو مادتنيش يبقى انا موش مسئول بقى . وبعد كده كمان اى مرة حاتحوشى عنى الفلوس حابعت اجيبه تانى . بالتليفون والله (يتجه إلى زهرة) قلت ايه بقى ياست ماما ؟ قلت ايه يازهرة هانم ياكعب الغزال ؟ حاتدينى فلوس ولا اخليه يفجر البيت ده كله ؟

زهرة : (على وجهها علامات الحزن والمعاناة) اقعد مكانك يا احمد وماتتكلمش .

أحمد : انت موش مصدقانى يا ماما ؟ موش مصدقنى ياجدى ؟ الراجل اهه . موش شايفين المسدس الله فى ايده ؟ (يتعثر وهو يمشى فى العباءة التى كان يرتديها محمد فتصطدم قدميه بجنازير اخرى كانت بداخلها) واهبه جنازير تانية كمان . (ينظر لزهرة) المسأله خطيرة جدا . يعنى مسدس وجنازير وراجل بجلبية عايزين ايه تانى ياجدعان ؟ فوقوا بقى المسالة قلبت جد . فوقوا قبل الحكاية ما تتقندل خالص . وتقولوا ياريت اللى جرى ما كان .

زهرة : (فى حدة) اقعد مكانك باقول لك موش وقت هزار ده .

محمد : ماتشخطيش فيه . سيبيه يعمل إللى هو عايزه .

أحمد : اول مرة واحد فى البيت ده يقف فى صفى . ربنا يخليك . (يهرع إليه ويقبله على وجنتيه) التذاكر الجديدة بتاعة الواد سندس دى عاملة شغل تمام . ولا كأنها حبوب هلوسة !

زهرة : (لمحمد) مادام عايز تسيبه يعمل اللى هو عايزه يبقى مالكش دعوه بيه خالص . ماتحاسبوهوش على اى حاجة . هو موش دريان هو بيعمل ايه .

محمد : ومين قال لك انى حاحسبه ؟ هو مافيش عليه اى حرج . واضح انه ضحيتكم . ضحية المجتمع الفاسد ده . حانعاقب الضحية ونسيب الجانى ؟

أحمد : عفارم عليك يا اخ . انا من زمان نفسى اقول البقين دول وموش

عارف . اجيبهم كده ما يطلعوش صح . اجيبهم كدة مايطلعوش خالص . يسلم فمك . انا فعلا ضحية . والله العظيم ضحية . ضحية المعلم كتكوت والواد سندس ولو ان النهارده الواد ده طلع مجدع قوى . (يضرب جرس الباب فينتفض محمد)

محمد : (لزهرة) مين ده ؟

زهرة : مفروض انى اعرف مين اللى ورا الباب وانا هنا متسلسلة فى الكرسى ؟

محمد : انت موش قلت ان بنتك معاها مفتاح ؟

زهرة : ايوه معاها مفتاح .

محمد : امال مين ده بقى ؟

(الجرس يضرب ثانية)

صوت

ياسمين ماما ! احمد ! حد يفتح لى احسن شايله حاجات .

أمين : ده صوت ياسمين .

زهرة : (لمحمد) . ارجوك يا ابنى خلى عندك قلب . دى واحدة بنت وماتستحملش اللى انت عامله فينا ده .

أحمد : انا حافتح لها .

زهرة : استنى يا احمد .

محمد : روح افتح لأختك يا احمد

(احمد يفتح لياسمين فتدخل مرتدية فستان صباح بسيط وحاملة معها كتب الدراسة وبعض اكياس المشتريات وزهرة لوتس . محمد يدارى نفسه حتى لا تراه ياسمين إلى ان يغلق احمد الباب)

أحمد : انت كنت فين يابت ياصايعه انت ؟

ياسمين ازيك يا احمد

أحمد : انا زى الفل . موش جبت لكم واحد ارهابى هنا ؟

ياسمين والله ؟ طيب كويس يمكن يادبك شويه ويعلمك تكلم اختك كويس . شوف انا بقى جبت ايه من عند شهيرة .

أحمد : ايه دى ؟ وردة ؟

ياسمين دى زهرة اللوتس ياغبى . عارف اللوتس ؟ رمز الحضارة المصرية دى اصبحت نادرة دلوقت . بس هم زارعنها فى الجنينه عندهم . شوف جميلة ازاى ؟ (تضع الاشياء التى كانت تحملها جانبا وتظل ممسكة بالزهرة) المصريين زمان كانوا بيقولوا انها بداية الخليقة . الاول كان الكون ده كله ميه وبعدين طلعت قطعة ارض صغيرة وعليها طلعت زهرة اللوتس . مافيش فازه صغيرة احطها ؟ (تتلفت حولها فتلحظ زهرة وهى مسلسلة إلى الكرسى فتصرخ وتقع منها الزهرة على الأرض)

ياسمين ماما ماما ! (تهرع اليها) ايه اللى عمل فيكى كده يا ماما ؟ (تجرى إلى احمد) إيه ده يا احمد ؟ إيه اللى حصل ؟ مين إللى عمل كدة ؟

(يظهر محمد ومعه المسدس)

محمد : انا اللى عملت كده .

ياسمين (تصرخ) انت مين ؟ إيه اللى جابك هنا ؟

أحمد : موش باقولك جبت لكم واحد ارهابى . طول عمركم كده ماحدش ياخد كلامى جدا ابدا .

زهرة : ماتخافيش يا ياسمين . ده صاحب اخوكى موش غريب .

(ياسمين تهرع إلى أمها)

أمين : ماتخافش ازاى بس يازهرة ؟ ده انا ركبى سابت .

ياسمين وعايز ايه مننا يا ماما ؟

زهرة : موش عارفين يا بنتى . موش عارفين .

أحمد : ده جاى علشان يقف معايا فى محنتى معاكم . احنا الاثنين اللى مظلومين فى الدنيا دى وقررنا بقى موش حانسكت بعد كده .

ياسمين عايزين ايه ؟

زهرة : دلوقت نعرف يا بنتى . دلوقت نعرف . (لمحمد) خلاص يا محمد هى دى العيله كلها . اتفضل



كلمهم بقى فى التليفون وشوف عايزين ايه .

محمد : (شاهرا مسدسه) موش عايز اى حركات من بتاعتك دى يازهرة هانم وانا باتكلم فى التليفون والا حا اضطر اسلسلكم كلكم .

زهرة : مافيش داعى يا ابنى .

محمد : (لأحمد) هات التليفون يا احمد من عندك . (احمد يناوله التليفون ويظل ممسكا له به وهو يطلب الرقم) السلام عليكم .. يا اخ مصطفى العيله كلها وصلت .. بلغ الأمير انهم كلهم

محتجـزين عندى هنـا .. نعم .. الأم والجـد والأولاد . وانـا فى انتظار الاوامر .. وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

(يضـع السماعة فيعيـد احمـد التليفون إلى مكانه)

ياسمين ايـه اللى بيحصـل ده ؟ ايه الـلى بيحصل يا ماما ؟

محمد : (لياسمين) موش عايز اى حركة والا حـاضـرب فى المليـان . انت فاهمه ولا لا . اقعدى على الكرسى اللى جنب امك ده وماتفتحيش بقك لغاية ما اقولك .

(يضرب جرس التليفون)

أحمد : (يرفع السماعة) آلـو ؟ .. ايوه مـوجـود .. انـا احمـد اخـود . حايكلمك اهه . .(يعطى السماعة لمحمد)

محمد : (فى التليفون) وعليكم السلام .. اتفضل ... باذن الله .. (لأحمد) هات ورقة وقلم بسـرعة (احمـد يحضر القلم والـورقة فى حمـاس واضح) اكتب الرقم اللى حاقولك عليـه ده ... (فى التليفون) نعم يا اخ مصطفى ٣٩٣٢١٨ (ياخـد منه الورقـة والقلم ويكتب اشياء اخرى) نعم .. نعم .. باذن واحد احد .. ان شاء الـلـه .. ٧٣١٢ .. حسين صبحى عبد القـادر .. ان شاء الله . وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

(يضع السماعة)

زهرة : خير ؟ ايه يا محمد ؟ الاوامر ايه ؟

محمد : موش عايز ولا كلمة . (لأحمـد) اطلب لى النمـرة الـلى اخـدتهـا يـا احمد (احمد يطلب الرقم فى التليفون ويعطيه لمحمد)

محمد : (فى التليفـون) مكتـب وزيـر الـداخلية .. اسمعنى كـويس .. احنا جماعة المجاهـدين فى سبيل الـلـه .. احنـا محتجـزين أسـرة المـرحوم المهنـدس عـلى صفوت المكـونـة من اربعـة افـراد الأم ووالـدها وأولادهـا الاتنين وانـا باكلمك من بيتهم . رقم التليفـون ٣٥٥٣١٢ . (يقرأ من الورقة التى فى يـده) المطلـوب هـو الافـراج الفورى عن المسجون رقم ٧٣١٢ بسجن الاستئناف واسمه حسين صبحى عبد القادر ... نعم .. قلت لك ٧٣١٢ . اسمعنى كويس لأنى مـوش حا أكـرر كلامى تـانى ... المطلوب هو الافراج عنه خلال ١٢ ساعة والا العيلة كلها حاتتقتل .

(يضع السماعة)

ياسمين (تصرخ بأعلى صوتها) لا . لا

محمد : (يصرخ فيها) اكتمى خالص والا حا افرغ المسدس ده فيكم كلكم .

أمين : اخذى الشيطان يا ابنى .

زهرة : (تصرخ) ده جنون مطبق .

محمد : (يصـرخ) ولا كلمـة ! (يطلق رصاصه من مسدسه)

ستار

الجـــزء الثانى
المشهد الأول

(نفس المنظـر . زهرة فى مقـدمـة المسرح تقوم بإطعام امين ، حاملة فى يـدها طبقـا وملعقـة . محمـد وياسمين واحمد يجلسون حـول المـائـدة فى جـانب من المسـرح ياكلون . النظام قد عاد مرة اخرى للغـرفة وكـان شيئا لم يحـدث . والمشهـد العام لعـائلـة تتنـاول عشاءها بشكل طبيعى . يلاحظ ان بعض الزهريات قد خلت من الزهر والبعض الآخر قد ذبلت الـزهور التى بـه . زهـرة اللـوتس التى احضرتها ياسمين قـد وضعت فى فازة رفيعة وطـويلة تسـع زهرة واحدة)

أمين : (لزهرة) با اقول يا بنتى ماليش نفس .

زهرة : إنت بقالك يومين يا بابـا مكالتش خالص .

أمين : ازاى يا بنتى ؟ موش ياسمين لسه موكلانى الجيلى النهاردة الصبح .

زهرة : وهو الجيلى ده برضك اكل يا بابا ؟ وبعدين الجيلى ده كان الفطاربتاع الصبح . ده العشا بتاع بالليل .

ياسمين (عـلى المـائـدة) اللحمـة « الروستو » حلوة قوى يا ماما . يسلم ايديكى

زهرة : الله ! ده انـا نسيت اعمـل لكم « الصـوص » بتاعهـا . (تضـع الطبق إلى جـانبهـا) عن إذنـك يـا بـابـا دقيقـة واحـدة بس (تخرج)

أمين : ياسمين . تعالى بسرعة ياسمين .

ياسمين ايوه يا جده . (تذهب إليه)

أمين : تعـالى خدى الطبق إلى جنبى ده وادلقيـه فى اى حتـة قبـل امـك ماتيجى احسن موش قـادر اكملة خالص . ولما امك ترجع قولى لهـا انك اكلتيهولى .

ياسمين وبعدين بقى يا جده . حانغش فى اللعب ولا إيه ؟

أمين : حرام عليكى يا ياسمين . حاتبقى انت وامك على ؟

ياسمين لازم تاكل ياجده علشان صحتك . (تحاول إطعامه بالملعقة)

أمين : يبقى مافيش غير الـواد المفجوع احمد . هو إللى دايما ياكل معايا .

أحمد : انا لسه واكل اهه . ما اقدرشي آكل تاني .

أمين : (في تردد) طيب شوف صاحبك كده . اذا كان بياخد من إللي إنت بتاخده يبقى اكيد برضك بيحب الاكل .

أحمد : ياجده انت راجل ماعندكش فكرة عن الحياة خالص . الحشيش إللي كان على ايامكم هو اللي بيفتح النفس . إللي انا باخده ده إختراع حديث . ده بقى بيسد النفس . يخلي الواحد مايفرقش معاه الاكل ده خالص . ما يشعرش بالجوع . واى حاجة ياكلها يلاقيها حلوة . غيركدة ماكنتش حا اتحمل الاكل بتاعكم كده .

ياسمين : امال لو كنت بتجوع كنت عملت إيه ؟ كنت اكلتنا بقى .

أمين : ياسلام ياولاد . إنتم كدة بتضيعوا الوقت ودلوقت امكم ترجع . ما تسال يا بنى صاحبك بس يمكن يطلع جعان .

أحمد : (لمحمد) انت جعان يابنى ؟ والله شكلك جعان .

محمد : الحمد لله .

أمين : يادى الحظ !

محمد : عموما ما تتضايقش ياجده . (ينهض من على المائدة ويتجه إليه) هو فين طبقك ؟

أمين : ربنا يخليك يا محمد يا ابنى . انت ابن حلال .

(محمد ياخذ الطبق ويفرغه في احد الاطباق الفارغة على المائدة ثم يعود به إلى حيث يجلس امين اثناء دخول زهرة حاملة طبق في يدها)

زهرة : جربوا بقى « الصوص » ده مع اللحمة . (تضع الطبق على المائدة) تاخد شوية ياأحمد ؟ ده حلو قوى معمول بالنعناع .

أحمد : صلصة بالنعناع ؟ جالك كلامي ياجده ؟ دوق بقى ياسيدى .

أمين : انا خلصت خلاص .

زهرة : خلصت إزاى ؟

محمد : انا وكلته اللي كان فاضل في طبقه . اعمل ايه لقيتك إتاخرت . خفت يكون جعان ولا حاجه .

أمين : الحقيقة بعد ما مشيتى جعت شويه .

زهرة : (ضاحكة) يا بابا . إطلع من دول .

ياسمين : حلو يا ماما قوى « الصوص » . لازم اتعلمه منك .

أحمد : لو عملتيه لأصحابك حايجيلهم إغماء فورى . حد يحط نعناع على اللحمة ؟ جات لك إزاى الفكرة دى ؟

ياسمين : ده طبق معروف ياغبى . (تحمل بعض الأطباق الفارغة إلى الخارج)

أحمد : ولا حتى الحبوب بتاعت الواد سندس ممكن توصل للفكرة دى . لحمة بالنعناع ؟

زهرة : (لأمين) يالله يا بابا ادخلك تستريح بقى بعد الأكل .

أمين : يالله يا ابنتى .

(زهرة تدفع بكرسى امين امامها فتخرج من جانب بينما تواصل ياسمين رفع السفرة فتخرج من الجانب الآخر ، يبقى محمد واحمد وحدهما على المسرح)

محمد : انا حاسس إنى اعرفك من زمان يا احمد .

أحمد : ما هى عشرة برضك كام يوم دلوقت وانت مآنسنا هنا

محمد : لا اقصد من قبل كده زى ما نكون كنا سواق المدرسة او اخوان شقة

أحمد : اكتر من شققه . ده انت اللي عملته معايا ياجدع عمر ماحد عمله ابدا . بس على فكرة لازم تبقى تخليني انزل اروح للواد سندس امون احسن بعدين اموت .

(تعود ياسمين بصينية قهوة)

ياسمين : القهوة اللى على اليمين دى سادة والباقى مضبوط . (تنادى) ماما . القهوة جاهزة .

(تدخل زهرة تلاحظ ذبول الزهور وأن صورة زوجها على الحائط مالت قليلا)

زهرة : (لياسمين) ياسمين . شيلى يا حبيبتى الورد اللى دبل ده . واعدلى صورة باباك . (تاخذ فنجان قهوة وتجلس على الكنبة)

أحمد : لو كان ابويا لسه عايش ماكنتش اتبهدلت كده .



(ياخذ كل من محمد واحمد فنجانا من القهوة . ياسمين تعدل الصورة وتخرج بزهريتين فلا تبقى بالغرفة الا الزهرية التى بها زهرة اللوتس)

زهرة : (تتنهد) لو كان ابوك عايش كانت حاجات كتير اتغيرت في البلد . موش فيك لوحدك .

أحمد : انا ماليش دعوة بالبلد . انا باتكلم على الذل اللى انا فيه هنا ده . مافيش فلوس . مافيش مفتاح للشقة . لحمة بالنعناع !

زهرة : ما هو لو كان ابوك عايش كان

حايبقى لك دعوة بالبلد . ابوك كان راجل وطنى أصيل . كان سبب نجاحه فى شغله انه كان بيحب مصر . ما كانش مجرد مهندس عظيم . كان قائد مؤمن ببلده وبقضيتها . عرف ازاى يحرك كل الناس اللى معاه فى المشروع . خلاهم يحبوا البلد ويؤمنوا بها زيه . كل العمال والمهندسين اللى معاه كان عندهم ربنا فوق وهو تحت .

محمد : استغفر الله !

زهرة : الله يرحمه . كان بيتصور انكم حاتطلعوا بنفس الروح الوطنية دى . موش فاكر لما اخدك وانت لسه طفل صغير لأسوان وفرجك على السد العالى وقال لك ده اكبر مشروع هندسى فى العالم ؟

أحمد : لا موش فاكر .

زهرة : موش فاكر لما قلت له وقتها انك عايز تطلع مهندس علشان تبنى واحد زيه ؟ ساعتها قال لك السد اللى انت تبنيه لازم يكون أكبر من ده . موش فاكر لما كنا فى اسوان ؟

أحمد : (بلهجة سودانية) فاكر يا اوسمان لما كنا فى أوسوان ؟ لا موش فاكر .

زهرة : ياخسارة .

أحمد : خسارة ليه . هو السد موش لسه موجود ولا خلاص هدوه ؟

زهرة : الجسم موجود . لكن المعنى ... الرمز ..

أحمد : أنا لما زرته مع المدرسة ما كانش فيه غير جسم السد ماشوفناش بقى الحاجات التانيه اللى بتقولى عليها دى . (بنفس اللهجة السودانية) ايه العبارة ؟

زهرة : والدك كان دايما يقول ان القيمة الحقيقية للسد العالى كانت اكبر بكتير من انه مشروع هندسى عملاق . انه كان امتحان للارادة الوطنية . كان تجسيد لقضية . كان رمز للكرامة والحرية . ياريتك يا أحمد كنت كبير وقتها . كنت عرفت يعنى ايه ان شعب من الشعوب يبقى له قضية يدافع عنها بعدما ثار ضد حكم الملك الفاسد ، وطلع الانجليز بعد ٧٠ سنة استعمار ، وأمم القنال ، وحقق اول وحدة عربية فى التاريخ الحديث ، وبنى السد العالى ، وكان بيسعى لاقامة الدولة الحديثة (تتنهد) قد إيه كنت انا وابوك سعداء ان أولادنا يتولدوا فى العصر ده .

أحمد : إحنا أولاد النهاردة .

(يضرب جرس التليفون فيهرع محمد بسرعة إلى مسدسه . لحظة . تتجه زهرة فى هدوء إلى التليفون)

محمد : (لزهرة) لا . بلاش إنتى (ينادى) ياسمين .

ياسمين : أيوه (تدخل)

محمد : ردى على التليفون .

(تتجه ياسمين فى تردد إلى التليفون)

ياسمين : (فى التليفون) آلو .. (تصرخ فرحة) نرجس اختى ؟ . موش معقول .. إزيك يانرجس ؟

زهرة : نرجس بنتى !

أحمد : (لمحمد) اهه اختى اللى فى السعودية على التليفون كمان . بيقى انت احتجزت ، العيلة كلها . موش ناقصك غير أبويا .

ياسمين : (فى التليفون) كلنا كويسين الحمد لله ... وانتى ولادك عاملين ايه ؟

زهرة : خلينى اكلمها يا ياسمين .

ياسمين : (فى التليفون) ماما اهه حاتكلمك .

زهرة : (فى التليفون) نرجس ياحبيبتى إزيك وازاى فتحى والاولاد ... الحمد لله .. كله كويس ياحبيبتى . ماله صوتك ؟ .. لا ياحبيبتى مافيش حاجة .. لا جده صحته الحمد لله كويسه .. لا ابدا . خلينى اكلم الاولاد .. إزيك ياسوسن ؟ ازاى داليا ؟ (يتهدج صوتها) ياحبايبى .. طيب إدينى ماما تانى ... حاتيجوا إمتى يا نرجس ؟ .. الاسبوع الجاى ؟

ياسمين : (تصرخ فرحا) الاسبوع الجاى ؟

زهرة : لا الاسبوع الجاى بعيد قوى ... بعيد على يانرجس .. لا (فى تأثر واضح) يامين يحيينا للاسبوع الجاى ... لا ياحبيبتى تعالوا على طول .. بأسرع ما تقدروا . (يحتبس صوتها) ... عايزه أشوفكم بسرعه .. (تبعد عنها سماعة التليفون) .. موش قادرة اتكلم (أحمد ياخذ منها التليفون)

أحمد : إزيك يابت يانرجس ؟ ماتبقيش عبيطه يابت مافيش حاجة .. إنت موش عارفه امك ؟ كل ماتوحشوها تعيط ... با اقول لك إيه ؟ إنت لسه لابسة القصرية اللى فوق دماغك دى ؟ .. الراجل حايطفش منك يابت .. الحق على ... ياستى ماما كويسه والله .. وجدى كويس كمان .. وانا وياسمين كويسين .. مافيش اى حاجة .. المدة خلصت ؟ طيب باى باى .. قولى لفتحى يخف عن البنات الامريكان اللى فى الشركة ... باى . (يضع السماعة)

(زهرة تنفجر فى البكاء)

محمد : لو سمحتى موش عايز الحاجات دى .

زهرة : سيبنى مالكش دعوة . إنت ايه مالكش قلب ؟ مالكش إحساس ؟

(ياسمين تهرع إلى امها وتحتضنها)

ياسمين : معلهش يا ماما مافيش داعى للانفعال .

زهرة : إيه الحكاية ؟ هى عملية تعذيب ولا إيه ؟ خلصونا بقى قلت ١٢ ساعة وبعدين بقوا ٢٤ ساعة وبعدين ٤٨ ودلوقت بقى لنا ٣ أيام وإنت حاطط المسدس فى وشنا ليل مع نهار . لا قادرين نخرج ولا ندخل . هو معسكر إعتقال ولا ايه ؟ موش معقول كده .

محمد : وانا ذنبى ايه ؟ موش فيه اوامر بانفذها ؟

أحمد : هو مالوش ذنب . فيه أوامر بينفذها .

زهرة : كلمهم يا أخى فى التليفون شوف إيه الموضوع .

ياسمين : هدى نفسك يا ماما آمال .

محمد : موش اتكلموا امبارح وقالوا لسه فيه مفاوضات ؟

زهرة : طيب ماتشوف يا ابنى إيه اللى تم فى المفاوضات حاول تتدخل علشان نخلص .

محمد : انا دورى إنى احتجزكم وبس .

زهرة : (رافعة يديها إلى السماء) رحمتك يارب !

ياسمين : وطى صوتك يا ماما بعدين جده يصحى .

زهرة : (تخفض صوتها قليلا وتحاول أن تتمالك نفسها)

انا عايزه أفهم دلوقت انت موقفك إيه بالضبط ؟ إنت مشترك فى عملية إنت موش عارف اى شىء عنها . مين اللى مطلوب الافراج عنه ده ؟ واللى إحنا حياتنا بقت رهينة علشانه ؟

محمد : سبق سالتينى السوال ده وقلت لك ما اعرفش . انا بانفذ اوامر .

زهرة : طيب مين اللى اصدر الاوامر دى ؟

محمد : أمير الجماعة .

زهرة : طيب ما تتصل بـه وتشوف إيه الحكاية ؟

محمد : معرفش طريقه .

زهرة : امال حاتقابله إزاى ؟

محمد : لما اكمل العملية واثبت اهليتى . ساعتها الأخ مصطفى حايقدمنى له . حايهنئنى بالفلاح ويضمنى للجماعة .

زهرة : ومين اللى قالك الكلام ده ؟ اذا كنت عمرك ماشفته ؟

محمد : الأخ مصطفى . هو حلقة الوصل بينى وبين الأمير .

زهرة : يعنى هو طلب منك تعمل العملة دى علشان الامير اللى انت عمرك ما شفته ولا تعرفه ؟

محمد : علشان الامير يقبلنى فى الجماعة .

زهرة : وهل يرضيك ان حياتنا انا وأولادى وابويا تروح فى سبيل انك تدخل الجماعة دى ؟

محمد : وحياتى أنا كمان . قبلكم .

زهرة : مافيش وسيلة تانية يا إبنى انك تنضم للجماعة دى غير العنف والارهاب ده ؟ سيبوا الزهور تتفتح والدنيا تبقى جميلة . اذا حاوطوا الورد بالجنازير حايموت ، ويختفى من الحياة .

محمد : الأمير اعلم منى ومنك باللى مفروض يتعمل .

زهرة : (تتنهد) ياربى .. إيه اللى جرى فى البلد ؟

محمد : (ينفعل) موش عايزانا ننضم للجماعات اللى بتدعو إلى سبيل الله امال عايزانا نروح فين ؟ عايزانا نعمل ايه ؟

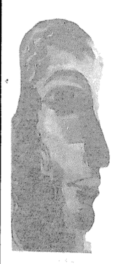
أحمد : مافيش اى حته الواحد يروحها وما فيش اى حاجة الواحد يعملها . النادى بقى دمه تقيل والحبوب فيه غالية نار . مافيش غير الواد سندس هو إللى انا باأروح له .

محمد : الفساد عم البلاد وماعدش ينفع معاه غير البتر .

زهرة : ياولاد البلد محتاجه لكم أكثر من اى وقت قبل كده . ما تضيعوش نفسكم وانتم فى عز الشباب .

محمد : فعلا البلد محتاجة . لكن محتاجة للمؤمنين اللى بيعرفوه ! محتاجة للى مستعدين فى سبيل إعلاء كلمة شريعة الاسلام . وعلشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحى بنفسها . تستشهد فى سبيل الله .

زهرة : يا ابنى الاسلام ديننا كلنا لكن حل



المشاكل اللى احنا بنعانى منها دلوقت ...

أحمد : (يقاطعها) مافيش حل .

محمد : الاسلام هو الحل .

(يضرب جرس التليفون يفزع الجميع)

زهرة : اللهم إجعله خير .

محمد : ياسمين . زى المرة اللى فاتت .

(ياسمين تتجه بسرعة للتليفون)

ياسمين : (فى التليفون) آلو .. ايوه .. مين ؟ مكتب وزير الداخلية ؟

(محمد يندفع إلى التليفون ويخطفه من بين يدى ياسمين)

محمد : (فى التليفون) السلام عليكم ...

نعم أنا محمد ابراهيم عبد الصمد .. محاصر ؟.. آسف .. لأموش باتفاهم ... عندى أوامر .. ما اعرفش هم فين .. آسف .

(يضع سماعة التليفون)

زهرة : إيه اللى حصل .

محمد : بيحاولوا يساومونى .

ياسمين بيقولوا لك مين إللى محاصر ؟

محمد : بيقولوا البيت محاصر ولازم اسلم نفسى . طبعا رفضت . وبعدين عايزين يعرفوا مكان أمير الجماعة وبقية الاخوان . اذا كنت انا نفسى ما اعرفش هو فين .

زهرة : طيب وبعدين يا ابنى حانعمل ايه ؟

محمد : حاننفذ الأوامر .

إظلام

المشهد الثانى

(وقت متاخر من نفس الليلة . الجميع قد آووا للفراش . محمد وحده على المسرح . يجلس على الكنبة وإلى جواره التليفون . جميع الانوار قد اطفئت ولم تبق غير « اباجورة » واحدة مضاءة بجانب مقعده . تدخل ياسمين مرتدية « روب دى شامبر »)

ياسمين إنت لسه صاحى برضك يا محمد ؟

محمد : انا موش با انام .

ياسمين انا كنت رايحه اشرب قلت آجى اشوف لو محتاج حاجة ؟

محمد : اشكرك جدا .

ياسمين موش حاتنام شويه .

محمد : انا زى جندى الحراسة ما اقدرش اسيب شغلى وانام .

ياسمين على فكرة انا سمعت كلامك على العشا النهاردة وتاثرت به جدا . انا عمرى ما قابلت شاب عنده إحساس بالحق والواجب زيك كده .

محمد : فيه كتير زيى . إنت اللى ما تعرفيهومش .

ياسمين معظم الشباب اللى معايا فى الجامعة او اللى بااشوفهم فى النادى ماعندهومش اى قضية يهتموا بيها . إنت نوع تانى . ممكن الواحد يتفق معاك او يختلف لكن إنت صاحب قضية .

محمد : فيه حد يختلف على كلمة الله ؟

ياسمين لا مااقصدش . لكن ممكن يختلف على الوسيلة . هل هى اللين ولا العنف .

محمد : اللجوء للعنف معناه إن كل الوسائل التانية فشلت .

ياسمين ايوه لكن متهيألى من اللى الواحد بيعرفه ان اللين فى الاسلام جزء اساسى من طبيعة الدين السمح ، موش مجرد اختيار من الاختيارات . موش ربنا قال « إدع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتى هى احسن ؟ « إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو اعلم بالمهتدين » . مبدأ الرحمة ده أول حاجه بتيجى فى مخى لما افكر فى الاسلام . درجة الرحمة فى الاسلام بتوصل إلى ان ربنا بيقبل توبة الانسان بمجرد ما يتوجه له بالتوبة ، بينه وبينه ، بدون اى وسيط ولا امير انا كان نفسى اتناقش معاك النهاردة على العشا لكن للأسف ماكانش فيه فرصة . يعنى اللى انت بتعملوا فينا ده والرعب اللى انت مسببه لماما موش معقول ده يرضى ربنا .

محمد : شوفى يا اخت ياسمين انت وعيلتك كانكم عيلتى بالضبط . لا تتخيلى انا قد ايه حبيتكم . والدتك دى ست كويسه . ست خيرة . وبتعمل بطريقتها لصالح المجتمع والحديث الشريف قال : خير الناس انفعهم للناس . واخوك ضحية هذا المجتمع . انا حاسس انه أخ لى اتظلم . وجدك راجل طيب واضح انه كان له تاريخه . وانت .. (يتردد) انت افضل ما تكون الأخت . لكن الواجب واجب . وانا واجبى انى احتجزكم لغاية صدور اوامر اخرى . ده هو اللى حايدخلنى الجماعة . الجماعة اللى حاتصلح حال المجتمع الكافر ده ، وترجع دولة الاسلام .

ياسمين مصر موش دولة كافرة يا محمد . مصر مؤمنة . موش بس بالاسلام بكل الأديان .

(برهة) انا موش مقتنعة بكلامك . لكن ما تتصورش قد ايه انا با احترمك لأنك مقتنع بحاجة ومؤمن بيها إلى هذا الحد .

محمد : الانسان بدون ايمان يبقى كافر .

ياسمين ممكن يبقى انسان تافه ، يبقى غبى ، لكن ليه كافر ؟ هو الكفر بالسهولة دى ؟

محمد : ....

ياسمين انت عارف انى كنت مخطوبة ؟

محمد : لا ما اعرفش .

ياسمين كان شاب كويس وابن ناس لكن ما إتفقناش . كان تافه . حياته فاضية ماعندوش احلام ولا طموح . عايز يخرج ويتفسح وفى الصيف يسافر بره . فى الاول كنت سعيدة به جدا وكنا مهيصين سوا . لكن بعد فترة حاسيت بفراغ رهيب . كل ما كنت افكر حانعمل ايه بعدما نتجوز . حياتنا حايبقى شكلها ايه . كنت با اقلق . انا ابويا كان راجل عظيم صاحب مبدأ وصاحب قضية . ازاى فى النهاية اتجوز إنسان مالوش اى موقف من اى حاجة . انسان

يعيش علشان يتمتع بالحياة وبس . انسان فاضى من جوه ؟ حاولت كتير إنى اتأقلم . على الوضع معاه لكن ماقدرتش . فى الآخر سيبته . الناس ماكانتش فاهمه ايه الحكاية وكتير من اصحابى عارضونى . قالوا لى ازاى تسيبى واحد شكله كويس وابن ناس ومبسوط . كان بالنسبة لهم يعتبر كامل من كله . لكن انا كنت شايفه غير كده . كنت شايفاه ناقص حاجة مهمة جدا . ناقص اهم حاجة فى اى انسان . والحاجة دى موجودة فيك . •

محمد : لو كان خطيبك ده عاش عيشتى كان بقى زيى . لو كان عاش حياة الفقر والحرمان كان لازم حايرفض الوضع الفاسد اللى حواليه . خطيبك كان بيسافر بره كل سنة لكن انا موش عارف أعيش حتى هنا .

ياسمين فيه ناس كتير بتعانى من الفقر والحرمان لكن موش كلها بتثور عليه . لازم الانسان يكون من نوعية معينة علشان يبقى له قضية . وللأسف النوعية دى اصبحت نادرة جدا فى المجتمع بتاعنا لانه مجتمع تافه مالوش هوية . الشباب بيقضى وقته يتفرج فى التليفزيون على برامج متخلفة وبيسمع اغانى هابطة .. (فترة تنظر خلالها اليه دون أن تتكلم) انت والدك بيشتغل ايه يا محمد ؟ وفين والدتك ؟

محمد : ابويا على قد حاله . ووالدتى ما أعرفهاش .

ياسمين إتوفت من زمان ؟

محمد : مشيت من زمان .

ياسمين مشيت إزاى ؟

محمد : أبويا وامى اطلقوا بعد ما اتولدت على طول ومن يومها ما اعرفش طريق امى يبقى فين .

ياسمين ماحاولتش تلاقيها ؟

محمد : حاولت كتير بدون فايدة . كان نفسى يكون لى ام زى بقية الاولاد . كنت باحس باحتياج شديد ان يكون لى ام . كنت عارف انى لى ام لكن موش عارف هى فين . موش عارف هى عايشه ولا ميتة . المهم ان هى عمرها ما حاولت تلاقينى . عمرها ما حاولت تشوف ابنها اللى سابته فى اللفة ده جرى له ايه ؟ ومن وقتها عرفت قسوة الحياة . عرفت ان الحياة ظالمة بتدى الناس اللى مايستهلوش واللى يستاهلوا ما بتديهومش .

ياسمين واخواتك ؟

محمد : ماليش اخوات . ابويا عمره ما اتجوز تانى بعد امى .

ياسمين يبقى لازم وهب حياته لك .

محمد : لا موش ده السبب . على اى حال انا ما أعرفش . احتمال يكون اتجوز دلوقت .

ياسمين انت ما بتشوفوش ؟

محمد : بقالى عشر سنين دلوقت سايب البيت .

ياسمين عشر سنين ؟

محمد : انا عمرى ما اتفقت مع ابويا . كنا دايما على خلاف من صغرى . وبعدين اول ما قدرت اقف على رجلى كل واحد راح لحاله .

ياسمين لكن ده انت من عشر سنين كنت صغير قوى :

محمد : كان عندى ١٥ سنة .

ياسمين وعملت ايه ؟

محمد : اتلطمت فى كل حته شوية . اشتغلت فى فرن وبعدين صبى عجلاتى وبعدين ميكانيكى وكهربائى لغاية ربنا ماهدانى .

ياسمين إزاى ؟

محمد : كنت رحت جامع فى الشرابية اركب فيه انوار . جامع صغير . يعتبر زاوية قد الصالة دى . قعدت اتردد عليه حوالى اسبوع . وجدت انى باشعر براحة كبيرة وانا فيه . فى بيت الله . وفى الجامع قابلت شباب كتير صالحين . شاركت معاهم فى بعض الاعمال من اجل الاسلام . حاجات بسيطة لكن حسستنى بقيمتى . مرة لفينا على البيوت فى الحى . كنا ندخل البيت



من دول نطلب نقابل الراجل اللى فيه ونقول له انه لازم يحجب الحريم اللى عنده ، لانهم مسئولين منه يوم الدين . مرة تانية كان فيه مسرحية فى بلد فى الدقهلية . واحد زميلنا قال لنا انها مسخرة . روحنا ولعنا فى المسطبة اللى كانوا بيقدموا عليها المسرحية . مع الوقت لقيت انى علشان الاقى نفسى لازم أنضم لجماعة من الجماعات . وبعدين بالصدفة قابلت الاخ مصطفى فى الاتوبيس وانا جاى من عند جماعة اصحابى

ف البحيرة قال لى إنه لسة راجع من السعودية . الكلام جاب بعضه قلت له إنى عايز انضم لجماعة . فقال لى انه يعرف امير جماعة وحايكلمه عنى . حسيت ان طاقة اتفتحت لى فى السما . مع ان منظره فى الأول ما كانش يوحى بانه راجل صالح . حسيت لأول مرة انى قربت من الجنة (ياسمين تنظر إليه فى صمت) اخت ياسمين .. (يتردد) .. اخت ياسمين انا .. انا عايز اخدك معايا .

ياسمين تاخدنى ؟ تاخدنى فين ؟

محمد : آخدك للحق والعدل .. اخدك للاسلام .. اخدك الجنة .

ياسمين وانا لسه موش قادرة اقتنع ازاى الطريق للجنة يمر بالمسدس والجنزير .

محمد : المسدس ده للكافر . حياة الكافر مالهاش اى قيمة . زيه زى الكلب . عايز اكلمك عن الفريضة الغائبة ، عن الدولة الكافرة ، عن المجتمع الجاهلى ، عن ...

ياسمين (تقاطعه) احنا موش كفرة يا محمد . احنا مؤمنين زيك بالضبط .

محمد : هى دى نقطة الخلاف بينى وبينكم . انا موش راضى على المجتمع ده . شايف ان الاصلاح هو فى دولة الاسلام .

ياسمين وهو الاصلاح لازم يكون على حساب كل قيمة حضارية ؟ لازم يكون بالارهاب والقتل ؟

محمد : خلاص . كفاية كدة مافيش داعى للمناقشة . موش حانوصل لحل .

ياسمين (بعد لحظة صمت) انا قايمة انام . موش عايز حاجة ؟

محمد : شكرا

ياسمين تصبح على خير (لا يرد . ياسمين تتجه إلى الداخل لكنها قبل ان تخرج تتوقف مكانها وتستدير اليه) تفتكر بكره حايحصل ايه ؟ بكره رابع يوم لك معانا .. تفتكر المعتقل ده لسه حايستمر كمان ؟ (محمد لا يرد . ياسمين تنظر إليه لحظة ثم تخرج)

(إظلام)

المشهد الثالث

(نفس المنظر فى صباح اليوم التالى . محمد جالس على الكنبه وقد غالبه النوم . رأسه سقط على كتفه ويده مازالت قابضة على المسدس على صدره . « الاباجورة » إلى جانبه مضاءة كما هى من الليلة السابقة . تدخل زهرة مرتدية ثوبا صباحيا مليئا برسوم الزهور المبهجة . طرازه بسيط والوانه هادئه . تفاجأ بمنظر محمد وهو نائم فتتوقف فى مكانها حتى لا توقظه . تتأمل منظره لحظات إلى أن تدخل

ياسمين من الجانب الآخر مرتدية بنطلونا ابيض و « تى شيرت » ملون مكتوب عليه I Love Egypt)

ياسمين صباح الخير يا ماما .

زهرة : (تشير اليها بالسكوت) وطى صوتك . محمد لسه نايم .

ياسمين (وهى تتقدم إلى أمها وتشاركها النظر إلى محمد) اخيرا نام شويه ؟ ده لغاية الساعة تلاتة صباحا كان صاحى .

زهرة : انت كنتى لسه صاحية ؟

ياسمين قمت اشرب لقيته لسة ما نامش . قعدنا نتكلم حوالى ساعة وبعدين دخلت نمت وهو برضك قاعد انت عارفه يا ماما انا إكتشفت إنه فى داخله إنسان كويس .

زهرة : انا عارفة يا بنتى . لكن للأسف موش هوده اللى ينفعك .

ياسمين إللى ينفعنى راجل زى ابويا بس هو فين ؟ هل ياترى عمرى حا اقابله ؟

زهرة : لازم يكون عندك دايما أمل . مصر ولادة يابنتى .

ياسمين على الاقل ده إنسان بيبحث عن الحق .

زهرة : خوفى انه بالطريقة دى ما يوصلوش .

ياسمين موش احسن من اللى ما بيدورش على حاجة خالص ؟

زهرة : والله يا بنتى ما انا عارفه . اذا كان اللى بيدور مضلل واللى ما بيدورش ضايع . يبقى المسائل فى النهاية بتستوى . يعنى محمد ده زى احمد أخوكى بالضبط . انا موش عارفة انا غلطت فى إيه بس ؟ أنا كرست حياتى كلها لكم واديكى إنت الحمد الله أهه . إشمعنى اخوكى ؟

ياسمين احمد كان محتاج لأب يا ماما . زى محمد بالضبط . ربنا معاهم هم الإثنين .

زهرة : ومع البلد يا بنتى .

(يسمع من الخارج صوت ام كلثوم فى قصيدة « صوت الوطن »)

صوت
أم كلثوم مصر التى فى خاطرى و فى فمى
احبها من كل روحى ودمى
(زهرة تحتضن نفسها فى تأثر)
ياليت كل مؤمن بعزها يحبها حبى
لها بنى الحمى والوطن من منكم

يحبها مثلى أنا ؟

(محمد يتململ فى نومته ثم يهب فجاة من رقدته)

محمد : (شاهرا مسدسه) مين اللى فتح راديو ؟ أنا موش قلت مافيش راديو ولا تليفزيون ؟ مين اللى فتح الراديو ؟

ياسمين ماحدش فتح راديو . ده جاى من بره .

صوت

أم كلثوم احبها لظلها الظليل - بين المروج الخضر والنخيل

نباتها ما أينعه مفضضا مذهبا

ونيلها ما ابدعه يختال ما بين الربى

(زهرة تحاول أن تتمالك نفسها لكن لا تستطيع فتبكى)

ياسمين ارجوك نزل المسدس ده من وشنا

صوت

أم كلثوم بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا ؟

محمد : (يسد اذنيه) صوت المرأة عورة !

(تختفى الأغنية)

ياسمين نزل إيديك . خلاص الصوت راح .

محمد : هو النهار طلع ولا إيه ؟

زهرة : (وهى تجفف دموعها فى هدوء) لازم النهار يطلع موش ممكن الدنيا تفضل ليل على طول .

محمد : صباح الخير .

ياسمين أنا حاروح اجيب الشاى . (تخرج)

محمد : التليفون ماضربش ؟

زهرة : (فى إقتضاب) لا .

محمد : أنا حاسس إن الموضوع ده حاينتهى النهارده .

زهرة : المهم حياتنا ترجع طبيعية تانى زى ما كانت .

محمد : ساعتها حا ابدا حياة جديدة بعد ما انضم للجماعة .

زهرة : (تتنهد) ربنا معاك .

(تدخل ياسمين حاملة صينية عليها فنجانان وكوب شاى)

ياسمين (لمحمد) الشاى بتاعك اهه فى كباية زى ما انت بتحبه . « والنسكافيه » ليكى يا ماما من غير سكر . (تعطى لكل منهما ما يخصه وتاخذ فنجانها وتبدأ فى رشفه . تنظر إلى زهرة اللوتس ، ياه ! بصى يا ماما زهرة اللوتس دبلت خالص .

زهرة : اللوتس يا حبيبتى عمرها ما تعيش فى فازة ابدا . لازم تعيش فى الطينة جنب الميه والهوا الطلق . لما تحبسيها فى الفازة ضرورى تدبل .

ياسمين بس دى قربت تموت .

زهرة : لو الزهرة دى ماتت فيه زهور تانية كتير برة فى الشمس والهوا .

ياسمين (فى اسى) وهم فين دول الشمس والهوا ؟ الواحد حاسس كانه فى زنزانة . اربع ايام دلوقت فى الحبسة دى كأننا فى عنبر سجن حرام الراديو حرام التليفزيون . حتى الجورنال حرام . يعنى لوقامت حرب فى البلد موش حانعرف عنها حاجة .

محمد : أنا آسف .

ياسمين اعذرنى انا ماعدتش طايقة الحبسة دى .

محمد : كان لازم انفذ الأوامر .

زهرة : انت يا أبنى مسجون زينا بالضبط .

محمد : كله بامر الله .

زهرة : لا إله الا الله

صوت

أمين : زهرة ... يازهرة .

زهرة : ايوه يا بابا جاية حالا . عن إذنكم (تهم بالخروج) ياسمين . حضرى الفطار لجدك وهتيهولى فى الاوضه عنده .

ياسمين حاضر يا ماما . (تخرج زهرة) موش محتاج لأى حاجة ؟

محمد : شكرا

ياسمين نمت كويس بالليل ؟

محمد : ما كانش مفروض انام خالص .

ياسمين ونوبة الحراسة دى ياترى حتنتهى امتى ؟

محمد : لما ربنا يريد . وبعدين كل واحد



يروح لحاله .

ياسمين وانت حاتروح فين ؟

محمد : مطرح مايقولوا لى .

ياسمين انا اسمع ان بعض الجماعات اللى بتكفر المجتمع بتهاجر منه خالص وتعيش فى الصحرا . هى جماعتك دى منهم .

محمد : لما يقبلونى الاول وابقى واحد منهم حا اعرف الاجابات على كل الاسئلة إللى إنتم طول النهار تسالوهالى . فماتسالينيش دلوقت عن اى حاجة لانى موش حارد عليكى .

ياسمين (متراجعة) طيب . لو احتجت حاجة أنا موجودة في المطبخ
(تخرج بسرعة)
(محمد يظل ينظر وراءها بعد أن تخرج ثم ينظر إلى المسدس في يديه . يضع المسدس إلى جانبه ويتناول رشفة من كوب الشاى . يضرب جرس التليفون . يضع كوب الشاى بسرعة ويتلفت حوله ثم يذهب إلى التليفون ويرفع السماعة دون أن يرد)

محمد : (بعد لحظة صمت) .. ايوة يا اخ مصطفى .. وعليكم السلام ورحمة الله ... فشلت ؟ ... ازاى فشلت ؟ .. اربع ايام وأنا محتجز العيلة كلها وبعدين المفاوضات فشلت ؟ ... وبعدين ... موش ممكن ... هى دى الاوامر ؟ ... مين اللى قال ؟ ... موش ممكن اتصل بنفسى بالأمير أو هو يتصل بى ؟ ... لا موش قلة ثقة يا اخ مصطفى . ده انت وسطتى الوحيد للأمير ولولاك ما كانوش سمعوا بى ولا اختارونى للعملية دى .. ما اقصدش .. بس القتل برضك عملية موش سهلة .. لا موش ضعف ولا تخاذل .. بس عايز اتاكد أن هى دى الاوامر .. موش جايز حصل اى خطأ فى توصيل الاوامر ؟ ... لا لا مافيش تراجع لا سمح الله بس ارجوك افهمنى .. لا .. اصلح طبعا .. انا موش عايزك تغير رايك فى .. انا ممكن اقتلهم كلهم موش واحد بس لكن كل اللى بـا اقوله اتاكد من الامير نفسه .. خلاص .. خلاص .. طالما انت متاكد .. أيوه سامع : اقتل واحد من الاربعة وأرميه على باب الشقة كدليل على جدية التهديد .. أيوه فاهم .. طيب واذا برضك ما نفذوش مطلبنا حانقتل واحد تانى ؟ ... أيوه مفهوم ... طيب هل الأمير امر بانى ابدا بحد معين ولا اى واحد فيهم ؟ .. حاضر .. مفهوم ... بمشيئة الله .. وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .
(يضع سماعة التليفون ويسقط على الكنبة غير قادر على الحراك .. برهة . يعتدل فى جلسته ويضع راسه بين يديه . تدخل ياسمين حاملة صينية صغيرة)

ياسمين انا عملت لك فطار خفيف مع الفطار بتاع جده
(تضع الصينية على المنضدة وترفع من عليها طبقا تضعه امامه)

محمد : معلهش إعفينى .

ياسمين دى حاجة بسيطة جدا .

محمد : (فى حدة) قلت لك اعفينى . موش قادر .

ياسمين (فى فزع) مالك ي محمد ؟

محمد : (مرتبكا) ماليش .

ياسمين شكلك متغير وعينيك حمرا زى اللى فيها شرار .

محمد : قلت لك مافيش حاجة . ماليكش دعوة بى .

ياسمين لو كنت تعبان ولا حاجة ..

محمد : (يصرخ فيها) مافيش حاجة . مافيش حاجة .

صوت زهرة : ياسمين .. الفطار بتاع جدك فين ؟

ياسمين حاضر يا ماما . (تاخذ الصينية ببقية الاطباق التى عليها . تخرج من الجانب الآخر . قبل أن تختفى تستدير وتنظر لحظة الى محمد ثم تخرج : محمد ينهض من مقعده ويخطو بعض الخطوات العصبية ثم يرفع يديه إلى السماء وكأنه يتضرع إلى الله دون أن نسمع ما يقول . أثناء حركاته تلك ياتى صوت زهرة من الداخل)

صوت زهرة : لا يا بابا لازم تاكل علشان ماتخدش الدوا على معدة فاضية .. ده النهاردة يوم جميل . لما صحيت الصبح كان الفجر لسه بيشقشق صليت وبعدين فتحت شباك أوضتى ووقفت فى الهوا الصافى وشفت من فوق العمارات اللى حوالينا ضوء الشمس من بعيد وهو بينتشر فى السما . اتبددت الضلمة قدام عينى . والسماء بقى لونها وردى . زى لون الازهار . وسمعت من بعيد صوت العصافير وهى بتزقزق . حسيت انه رغم العمارات اللى محوطانا من كل ناحية وسده علينا المنظر إن فى الأفق البعيد فيه نهار جديد بيتولد . انا متفائلة جدا النهاردة يا بابا ما تضيعش بقى فرحتى دى . علشان خاطرى كل الفطار ده من ايدى علشان خاطر اليوم الجميل ده .
(محمد يهوى على الأرض راكعا ويخفى راسه بين يديه ويبكى بصوت مسموع)

ياالله يا بابا ياسمين حاتكمل معاك الفطار مسافة ما أروح أنا اصحى أحمد وأشوف طلباته .
(تدخل زهرة فتجد محمد فى هذا الوضع)

زهرة : محمد مالك ؟
(محمد يبكى ولا يتحرك)

فيه ايه يا ابنى قول لى .

محمد : (يعتدل فى جلسته دون أن يقوم من الأرض) المفاوضات فشلت .

زهرة : بتقول ايه ؟

محمد : المفاوضات فشلت .

زهرة : مستحيل .

محمد : المفاوضات فشلت .

زهرة : عرفت ازاى ؟

محمد : المفاوضات فشلت .

زهرة : موش النهارده .

محمد : المفاوضات فشلت

زهرة : لازم فيه خطأ .

محمد : المفاوضات فشلت . المفاوضات فشلت . المفاوضات فشلت .

(زهرة تصرخ صرخة مدوية وتسقط على الارض إلى جانبه . ياسمين تدخل مسرعة)

ياسمين ايه يا ماما فيه ايه ؟

زهرة : (تتمالك نفسها بسرعة) ما فيش حاجة يا بنتى .

ياسمين صرختك حرقت قلبى . مالك يا ماما ؟ قاعدين فى الارض كده ليه ؟

زهرة : أنا وقعت يا حبيبتى ومحمد كان بيسندنى .

ياسمين (تركع إلى جانبها) سلامتك الف سلامة . حاسة بحاجة ؟

زهرة : الوقعة كانت جامدة قوى يا بنتى .

ياسمين الالم فين ؟

زهرة : فى جسمى كله . فى قلبى . فى روحى . آه !

ياسمين الف سلامة عليكى . (تنظر إلى محمد) حا اطلب دكتور لامى (تذهب إلى التليفون)

زهرة : هاتى التليفون ده وروحى انت لجدك .

ياسمين موش حا اسيبك كده ياماما

زهرة : (تقوم من على الأرض) روحى يا ياسمين ماتسيبيش جدك لوحده . (ياسمين تخرج) إدينى نمرة وزارة الداخلية اللى انت كتبتها .. انا حا أكلمهم أشوف ايه الموضوع .

محمد : ارجوكى .

زهرة : لازم اتاكد .

محمد : (فى تخاذل) قالوا لى ما اتكلمش . هم اتصلوا بيهم خلاص .

زهرة : (فى تصميم) حا أكلمهم يعنى حا اكلمهم . فين النمرة .

محمد : على الترابيزة هناك .

(زهرة تحضر النمرة وتطلب فى التليفون)

زهرة : آلوا .. مكتب وزير الداخلية .. انا زهرة الشرقاوى .. ايوه انا يا فندم ... لا مازلنا محتجزين .. لا أنا باتكلم من وراه .. احنا بقالنا دلوقت اربع أيام وموش عارفين حاجة .. هل انتم حاتفرجوا عن المسجون اللى هم طالبينه ولا لا ... احنا حياتنا فى خطر انا وأولادى ووالدى .. أيوه سامعه .. بتقول ايه ؟ ... عصابة ؟ . عصابة ايه ؟ دى جماعة إسلامية .. قضية إختلاس ؟ .. موش ممكن .. سيادتك متاكد يافندم من الكلام ده ؟ .. مستحيل .. تسمح لى سيادتك ابلغه الكلام ده .. لا موش معاهم .. لا هو ما يعرفش أى حاجة .. انا باكد لسيادتك انه ما يعرفش أى حاجة عنهم .. ما اقلقشى إزاى دى عيلتى كلها .. لا ارجوك مافيش داعى .. ادينى فرصة يمكن اقدر اتصرف .

(تضع سماعة التليفون)

محمد : (فى توجس) إيه الحكاية ؟

زهرة : محمد . اقعد هنا قدامى (يجلس) رد على بصراحة علشان المسالة خطيرة جدا . انت تعرف الناس اللى انت بتشتغل معاهم دول ؟

محمد : اعرف الأخ مصطفى بس . وقلت لك انه هو اللى حا يعرفنى بامير الجماعة بعد ما اخلص العملية .

زهرة : ايوه تعرف حاجة عن الجماعة دى يعنى .

محمد : حا اعرف كل حاجة إن شاء الله بعد ما اخلص العملية دى .

زهرة : (فى قلق الأم) إسمعنى كويس يابنى . مصطفى اللى انت بتقول عليه ده نصاب . واتقبض عليه . مافيش جماعة ولا امير . دى عصابة معروفة واللى هم طالبين الافراج عنه ده مجرم متهم فى قضية اختلاس .

محمد : (مستهزءا) هه ! قديمة .

زهرة : صدقنى يا ابنى ده الكلام اللى قالوا لى .

محمد : ايوه انا اصدقك انهم قالوا الكلام ده . لكن إنت ازاى تصدقيهم ؟ دى لعبة مكشوفة الغرض منها انى أسلم نفسى . ضحكوا عليكى

ياست هانم وخلوكى تنفذى لهم اللى هم عايزينه

زهرة : الكلام ده لو كانوا هم اللى طلبونا . لكن زى ما انت شايف انا اللى طلبت .

محمد : لو ما طلبتيش جايز كانوا هم طلبوا برضك وقالوا لى نفس الكلام . اطلبيهم تانى بقى فى التليفون وقولى لهم يلعبوا غيرها .

زهرة : لأ يا محمد لأ . دول ما كانوش عايزينى أقول لك . لما قلت لهم انى حا أبلغك الموضوع ده قالوا لى ما هو عارف . كانوا متصورين انك مع العصابة وتعرف كل شىء عنهم . ما يعرفوش انك عمرك ما شفت حد فيهم غير مصطفى ده .

محمد : على أى حال مصطفى اللى بتقولى انقبض عليه ده لسه مكلمنى فى التليفون مافيش من ساعة واحدة ولو عايزة اطلبه لك دلوقت .

زهرة : الراجل بيقول لى احنا لسة قابضين عليه حالا .

محمد : بينى وبينك التليفون . (يجذب التليفون من جانبها ويطلب الرقم بسرعة وينتظر لحظة فلا يرد عليه احد . يضع السماعة ويظل ساهما) هم ما قالوا لكيشى تقولى لى الكلام ده ؟

زهرة : لا والله ابدا . انا اللى اقترحت انى اقول لك . هم فاكرين انك عارف . فاكرينك مع العصابة . صدقنى يا محمد . صدقنى .

محمد : أيوه . صدقنى وسلم نفسك . صدقنى وادخل السجن .

زهرة : انت موش كنت مستعد تضحى بحياتك من شوية .

محمد : أيوه فى سبيل الحق . فى سبيل الاسلام . فى سبيل الله . لكن انتم قتلتونى دلوقت بدون استشهاد سرقتم منى قضيتى .

زهرة : اللى سرقك يا محمد هو اللى خدعك وضللك موش اى حد تانى .

محمد : موش ممكن . انا موش قادر اصدق الكلام ده . دى محاولة دنيئة . محاولة دنيئة .

زهرة : صدقنى يا محمد . صدقنى . انقذ حياتنا كلنا .

محمد : اسكتى خالص . موش عايز اسمع حاجة . موش عايز اسمع . (يسمع صوت مكبر صوت من الخارج)

مكبر الصوت سلم نفسك يا محمد يا عبد الصمد .

(محمد يهرع إلى مسدسه ويتراجع إلى احد اركان الغرفة وهو يشهر المسدس فى يده)

مكبر الصوت سلم نفسك احسن لك . العصابة كلها اتقبض عليها خلاص .

(ياسمين تدخل فى فزع وهى تدفع بأمين على الكرسى وفى يدها طبق الاكل)

ياسمين ايه اللى بيحصل ده ؟ ايه الحكاية ؟

مكبر الصوت البيت كله محاصر بقوات الأمن . سلم نفسك احسن لك .

ياسمين (تنظر إلى محمد فى جانب وإلى زهرة فى جانب آخر) ايه اللى حصل ؟ حد يقول لى . حد يفهمنى .

مكبر الصوت سلم نفسك . قدامك خمس دقايق بس وبعد كده حانقتحم البيت

ياسمين (تصرخ) آه !

امين : (كمن يكمل قصة كان يحكيها لياسمين) .. كنا لسه طلبة شباب وما يهمناش . حاصرناهم داخل الجامعة فى مدرج مدرسة الحقانية .

ياسمين وبعدين يا ماما

زهرة : ما تخافيش ياحبيبتى دلوقت نتصرف . (لمحمد) استنى انت يا محمد انا حا اتصرف .

محمد : (مشهرا مسدسه) ما حدش يعمل اى حاجة إلا اللى اقوله عليه .

زهرة : هدى نفسك يا ابنى .

محمد : تعملى ايه .

زهرة : انا حا اكلمهم تانى واقول لهم يهدوا المسائل شوية لغاية ما نوصل لقرار فى هدوء .

مكبر الصوت سلم نفسك يا محمد يا عبد الصمد .

محمد : انا قرارى واضح وموش حا اغيره .. انى جيت هنا علشانه لازم انفذه .

مكبر الصوت سلم نفسك احسن لك .

زهرة : ارجوك ادينى فرصة بس وبعدين اعمل اللى انت عايزه . مكالمة واحدة موش حاتاخذ اكتر من دقيقة . ارجوك . دى حياتى وحياة اولادى وابويا . وحياتك انت كمان .

ياسمين (تنهار باكية) آه !

زهرة : ارجوك يا ابنى . بحق العشرة اللى بينا . (تذهب إلى التليفون فلا يعارضها . تطلب الرقم) آلوا انا زهرة الشرقاوى ..

مكبر

الصوت سلم نفسك يا محمد يا عبد الصمد . ده آخر انذار .

زهرة : ايوه وصلوا .. بس انا با اترجى سيادتكم تدينا فرصة شوية .. لا ابدا .. قلت لحضرتك هو موش مع العصابة وما يعرفش اى حاجة عنهم .. لا موش خطر ولا حاجة .. هو متفاهم معانا بس سيادتك اديهم اوامر يوقفوا الانذار ده .. شكرا يافندم .

(يسمع صوت احمد ينادى من الداخل)

زهرة : (لياسمين) ادخلى يا بنتى شوفى اخوكى عايز ايه (ياسمين تخرج) انا عايزاك يا محمد تفكر فى الموضوع بهدوء .

ياسمين (داخلة فى فزع) الحقينى يا ماما . احمد حالته وحشة قوى . جاله الدور ومتشنج فى الأرض .

زهرة : رحمتك يارب ! (تخرج بسرعة)

أمين : طلبنا منهم يفرجوا عن زملائنا اللى اتقبض عليهم قدام بيت الأمة وإلا موش حانفك عنهم الحصار .

(محمد وياسمين ينظران إلى بعضهما البعض وكل منهم فى جانب من المسرح)

محمد : النهاردة يمكن يكون آخر يوم فى حياتنا .

ياسمين بعد الشر .

محمد : فيه حاجة انا عايزك تعرفيها . لو كانت الظروف غير كدة كان تصرفى معاكى كمان حايبقى غير كده .

ياسمين : موش فاهمه .

محمد : لو كنت واثق انى لسه حا اعيش ما كنتش سيبتك .

(احمد يقتحم الغرفة فجاة فى حركات عصبية وهو يحاول الوصول دون جدوى إلى باب الشقة . تدخل وراءه زهرة فى هلع)

زهرة : (تصيح) الحقوه ! عايز ينزل يجيب الهباب إللى بيتعاطاه وهو فى الحالة دى .

(محمد يرتمى على احمد ويوقعه على الأرض ليمنعه من الخروج) لازم انزل أجيبه له (تتجه إلى الباب)

محمد : (مشهرا مسدسه) مافيش خروج من هنا .

زهرة : ابنى حا يموت . بقى له اربع ايام ما اخدش اللى بياخده ده . ماتعرفشى انه لو بطله مرة واحدة ممكن يموت ؟

ياسمين وحاتجيبى الحاجة دى منين بس يا ماما

زهرة : حادور على المكان اللى كان بيجيبها منه .

محمد : دى خدعة تانية دى ولا إيه ؟

(زهرة تمسك بتلابيب محمد وتهزه بعنف وهى تصرخ فى وجهه)

زهرة : ابنى حا يموت . ابنى حا يموت . ابنى حا يموت .

(تنطلق رصاصة من مسدس محمد دون قصد)

أمين : فتحوا علينا النار . الرصاص بقى زى المطر نازل يرف

(زهرة تسقط على الأرض جريحة فى ذراعها فتحتضن احمد الذى يرقد الآن بلا حراك بينما ينظر محمد حوله غير مصدق ما حدث)

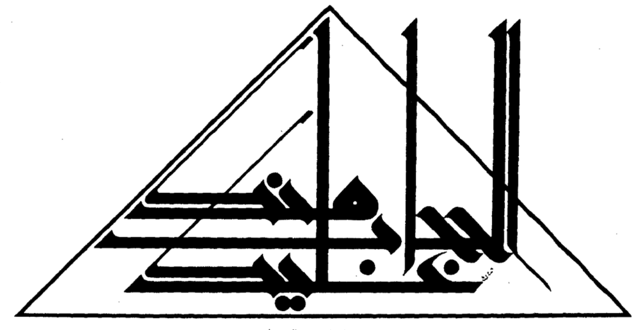
ياسمين (تهرع إلى زهرة وهى تصرخ) ماما !

أمين : وسقطو الضحايا بالعشرات لكن برضك ما استسلمناش آ.

(على اثر صوت انطلاق الرصاصة يكسر باب الشقة وتقتحمه قوة أمن . محمد يطلق مسدسه بشكل لا ارادى فترد عليه القوة بطلقة تصيبه فى مقتل فيسقط على الفور)

زهرة : مازالت تحتضن احمد بذراعها السليمة وتمد ذراعها الجريح فى اتجاه محمد وهى تطلق صرخة كصرخة الحيوان الجريح) إبنى .

ستار



خط عربى للفنان منير الشعرانى

نعتذر للقارىء

سقط سهواً من العدد (١١٨) صفحة (١٦٥) الفقرة التالية من العمود الأول ، فى مسرحية « محاكمة إيزيس » ونثبتها هنا :

ســت :سـؤال بسيط . أجـب يـامـن
بصـراحـة تـامـة . أنت ألــه
التناسل ، فأفتنا فتوى خبير .
من : ما المشكلة ؟ هل تحتاج إلى شرح

كما سقطت أيضاً هوامش مقال حسن حنفى « الموقف من الغرب » ونثبتها أيضا هنا :

هوامش مقال د . حسن حنفى

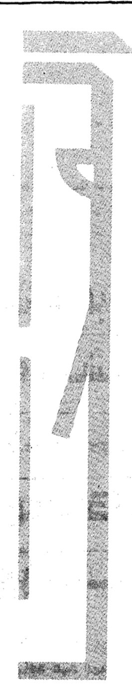
(١) أنظر دراستنا « **كبوة الإصلاح** » فى دراسات فلسفية ص ١٧٧ ـ ١٩٠ الانجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٨٧ .

(٢) أنظر كتابنا : **التراث والتجديد** ، موقفنا من التراث القديم ، ثانيا : أزمة التغيير الأجتماعى .
١ ـ أزمة التغيير فى واقعنا المعاصر ص ٣٧ ـ ٥١ ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠ .

(٣) أنظر دراستنا : « **علوم الوسائل وعلوم الغايات ، دراسة فى اوجه التشابه والأختلاف ، بين الثقافتين فى مصر والمغرب ، الندوة الثانية ١٩٩٠** ص ٢٧٠ ـ ٢٨٢ ، **وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢ .**

(٤) **انظر مجموعة « الدين والثورة فى مصر »** ١٩٥٢ ـ ١٩٨١ (ثمانية أجزاء) مدبولى ـ القاهرة ١٩٨٩ .
١ ـ الدين والثقافة الوطنية .
٢ ـ الدين والتحرر الثقافى ـ ٣ ـ الدين والنضال الوطنى . ٤ ـ الدين والتنمية القومية ٥ ـ الحركات الأسلامية المعاصرة ٦ ـ الأصولية الأسلامية ٧ ـ اليمين واليسار فى الفكر الدينى ٨ ـ اليسار الأسلامى والوحدة الوطنية

(٥) أنظر كتابنا « **مقدمة فى علم الاستغراب** » ، الدار الفنية القومية ١٩٩١ .





اشكاليات عشر حول محاكمة إيزيس

مجاهد عبد المنعم مجاهد

أحسن غالى شكرى صُنْعاً وهو يزيح الستار عن عمل غير معروف للويس عوض وينشره لأول مرة وهو (محاكمة إيزيس) أن كتب بجوار العنوان : (نص) مجهول .. وبهذا لم يصادر علينا فيقول مسبقا إنه نص (أدبى) مجهول .. فإن تعبير كلمة نص تتيح حرية أن تنظر إليه إما كنص (أدبى) توافرت له الحدود الدنيا من الأصول الأدبية ، أو كنص (غير أدبى) .. وفى هذه الحالة لن يكون تراث لويس عوض النقدى الكبير شفيعا لتمريره علينا بتمويه على أنه نص أدبى .. والنص كما هو منشور هو الذى يملى علينا إشكالياته التى بلغت عشرا والتى تتتالى ، وكل مشكلة تمسك بخناق المشكلات الأخرى دون فكاك ..

١ ـ إشكالية الأسطورة

النظرة الأولى توحى بأن نص (محاكمة إيزيس) يدور على شكل درامى فى أغلبه وعلى شكل سردى روائى فى جانب منه .. وهو يدور فى جو فرعونى أسطورى وسط الآلهة المصرية القديمة .. فهل الأسطورة تصلح لإمكان قيام عمل درامى ؟ وهل يصلح استلهام تراث فرعونى قيل إنه درامى لإعادة طرحه برؤية جديدة ؟

الأسطورة بكل بساطة : إله الشر ست قتل أخاه إله الخصب أوزوريس بأن حبسه فى صندوق وألقى به فى النيل وظل يسير إلى البحر الأبيض المتوسط وأدخل الصندوق داخل جذع شجرة فى أبيدوس وقد قُطع الجذع ليكون عمودا فى المعبد الذى وصلته إيزيس وحملت من أوزوريس وهو فى العمود وأنجبت حوريس لتوبيه فى الدلتا بين البردى حتى يشب عن الطوق ويحارب عمه ويتولى هو ملك البلاد ..

هذه هى الأسطورة .. ويريد لويس عوض أن يقول إن إيزيس حملت بدون اتصال مباشر فهى إذن عذراء ، ومولودها حوريس تكلم وهو فى المهد صبياً قائلاً :

« أنا كل ما كان وكل ما هو كائن وكل ما سيكون .. أنا الحقيقة » .. وصور لويس عوض المحكمة التى ستحاكم إيزيس بتهمة الكذب بأنها حملت من أوزوريس ويرأسها رع إله الشمس والعضوان هما الإلهان آمون ونحوت ..

والسؤال المطروح الآن : هل يمكن أن تنشأ دراما من أسطورة ؟ إن الأسطورة بطبعها فيها عنصر لا عقلانى على حين أن الدراما (ويجب ألا نخلط بين الدراما والعرض المسرحى فمعظم العروض المسرحية عبر التاريخ غير درامية وهى بالتالى خالية من الفن) قائمة على غلبة العقل وسط جيشان العواطف الظاهرى .. وهى على حد تعبير الفيلسوف الألمانى « هجل » : « صدام بين حقين حتى ينتصر أحد هذين الحقين » .

ولكن ما هى الأسطورة تلك التى لا تصلح للعمل الدرامى ؟ إنها قصة خيالية تتعلق أساساً بخلق العالم : ممَّ خُلق وكيف خُلق ؟ كما أنها متعلقة بالكونيات ..

فكما جاء فى (قاموس المصطلحات الأدبية) لكودون :

« الأسطورة تفسر كيف يظهر شىء إلى حيّز الوجود » .. لكن الدراما موضوعها الرئيسى الفعل الإنسانى .. الأساطير متعلقة بالآلهة والدراما لا شأن لها بالآلهة فعنايتها متعلقة

بصـدامـات الأفـعـال الإنسـانيـة والتشـابكـات بـين البشر .. جـاء فى (قـامـوس المصطلحـات النقـديـة الحديثة) باشراف فادلر : « إن الفكر الأسطورى هو عن تناقضات ظـاهريـة للتجـربـة بـلا حـل حيث تبـدو هنـاك فجوات ، وعناصر الرسالة الأسطوريـة مـرتبة عـلى نحـو يحـاول أن يتـوسط الفجوات . والفجوة الرئيسية الجوهرية هى بين الطبيعة والثقافة ، ولهـذا فإن مشروع الأسطورة أمر مستحيل » .

ويعـرّف « توم شتـوينر » فى كتـابه (قـاموس الـرموز) الأسـاطير بـأنها « رموز ممتدة تصف قـوة الحياة التى تعمل فى الكون » .. وهكذا فى الأسطورة نجد اللافعل الإنسانى .. ليس هناك دور للبشر فى عـالم الأسـاطـير والدرامـا فى أساسها ـ شأنها شأن كل أنواع الأدب والفن ـ معنية بالبشر وتقـول « سوزان لانجر » : « إن الأسطورة تبـدو حقيقة مقدسة فى إن التساؤل بأى معنى هى حقيقية يبدو من نـافلة القـول » ويقول الناقد المعاصر « ليتش » « إن لاعقلانية الأسطورة هو جـوهرهـا » والأدب كله مبنى على العقلانية حتى يصبح الإنسان إنسانا بمعنى الكلمة ..

ولقد ساد وهم عند بعض الدارسين بأنه توجد دراما فرعونية أسطورية . إن الدراما والأسطـورة مصطلحان ، كمـا يسود وهم آخر بأن الدراما قد نشأت فى حضن الدين .. إن الذى نشأ فى حضن الدين هو العرض المسرحى الذى يسمح بتقـديم طقوس دينيـة .. إن الـدرامـا لا تنشـأ إلا من الدرامـا بمثل مـا أن الفلسفـة لا تنشـأ إلا من الفلسفـة ، وبمثل أن العلم لا ينشأ إلا من العلم .. بمعنى آخـر أن هدف الـدراما **تنمية** العروض التى نشأت فى حضن الطقوس والشعائر .. ولقد ذهب سليم حسن فى كتابه (الأدب المصرى القديم) إلى أن الـدراما « المنفيـة » المنسوبـة لمدينـة منف ، قـد كتبت للاحتفـال بحـوريس بمناسبة توحيد القطرين .. إن العرض المسـرحى يمكن أن يكتـب من أجـل المناسبة أما الدراما ـ وهى فى هذا تشبه كل أنواع الآداب والفنون لا شأن لهـا بالمناسبات ..

ولنتصور أنهم وجدوا فى مصر بعـد ألفى عام من الآن برديات كانت تقول إنه كـانت هناك خشبـات مسـرح تعـرض أعمـالا بعنـوان « حمـرى جمـرى » و « الـعسكـرى الأخضر » و « هـلال مصر » فهل سيستنتج البـاحثون أنـه كانت هناك درامـا وأوبريت أم أن كـل الـذى هناك كبـاريهـات تقـدم مجـرد عروض ؟

فى بعض النصوص الفرعونية التى أوردها « دريوتون » فى كتابه (المسرح المصرى القديم) نجد هذا الحوار :

« يا إيزيس ، تعـالى يا إيـزيس إلى ابنـك حـوريس . أنت يـا من تملكـين لسانك تعـالى إلى ابنك » . . فهـل هذه دراما . أم أنها مجـرد تضرعـات للربـة إيزيس كى تنضم إلى ابنها حوريس ؟ .. وإذا كان « تشينى » فى كتابه (تاريخ المسرح فى ثلاثـة آلاف سنة) يقـول : « لقـد كان أوزيـريس الآلـه المصـرى الـرئيسى أو الملـك الآلـه الأسطـورى شخصيـة أساسيـة من مسـرحيـات الآلام » فإن تقسيم المسرحيات أنواعا إن هو إلا محـاولـة لتبريـر الضعف فى التأليف الدرامى .

لماذا إذن يكتب لويس عوض دراما أسطورية وهو سيد العارفين بـأن هذا مستحيل .. فقد ذهب فى كتابه الصغير « المسرح المصرى » إلى أن الدراما عند الفراعنة مختلطة بالدين ورتب على هذا عدم امكانية قيام دراما فى مصر . لماذا تناقض إذن وحاول هو أن يكتب دراما فى الأطار الفرعونى الأسطورى ؟

وإذا كان فى نصه المجهـول يعرض لحوريس وكيف ولد وهو الذى سيحارب عمـه إلـه الشر « ست » وينتصر عليـه ويـوحد البـلاد فإنـه بلا شـك يعـرف الأصـل الفرعـونى لمسرحيـة انتصـار حوريس على أعدائه وهو النص المنقوش عـلى جدران معبـد أدفو .. إنـه يعرف تماما بحكم أنه ناقد وناقـد متمكن من أدواته وثقافته النقدية أن الدراما حدث يقع فى الحاضر بينما النص الفرعـونى القـديم يحكى شيئـا انتهى بـالفعـل وبـالتـالى لا نجـد الفعـل ولا نجـد الحركة ..

تقول إيزيس : « أنت يا من قد عملت تحت إرشادى لقد استأصلت المرض ، لقد اضطهدت من اضطهدك ، إن ابنى حوريس قد نما فى قوته وقد قُدر له من بادىء الأمر أن ينتقم لوالده » .

وفى النص المجهول دائما وأبدا يكون الفعـل قد انتهى ولا نجـد إلا التذكـر للفعل الماضى . يقول ست : « إنه فى يوم ١٥ ديسمبـر من عـام ٧٧٧٧٧٧٧ من تاريخ الخليقة بحساب الفلكى الأعظم ساكن النجم لوسيفـر الوضـاء الموافق لليوم الخامس من السنة الكبيسة خارج حساب الزمن . قد ولد للربة الجميلـة إيزيس مولود ذكر دعته حوريس .. وقد شالت الربة الجميلة المذكورة من مولاى نحـوت المعظم إله بـدون اسم المولـود (حوريس) فى سجل الآلهة فيثبت بنوته للمرحوم السيد أوزيريس ، وجاءته بنفر

من الشهود وهى الآن تحمل شهادة ميلاد رسمية تنسب حوريس الصغير إلى أسرتنا المجيدة » .. إن الفعل دائما وأبدا نجده منتهيا .. وهذا لأنه لا توجد لدينا دراما .. والآلهة تتشاجر معا فما شأن هذا بالبشر ومشاكل البشر ؟

٢ - إشكالية التاريخ

هل العودة إلى عصر تاريخى سابق تصلح لانشاء دراما عن طريق اسقاطات معاصرة على حدث قديم ؟

هل يمكن حقا أن نصادق على الوهم الذى ساد بإمكانية وجود دراما تاريخية ؟ ما شأن الفن بالتاريخ ؟ وإذا



انقضى الحدث التاريخى هل سينقضى الفن ؟

لقد نبهنا لويس عوض بنفسه فى مقدمة مسرحيته « الراهب » إلى ضرورة اللجوء إلى الجوانب المجهولة فى التاريخ حتى يمكن للمؤلف أن يملأ النقص بفكره وخياله ، لماذا هذا التعب أصلا ؟ لماذا لا تكون الشخصية هى الأخرى من خلقه وإبداعه ؟ لقد طبق لويس عوض قاعدته على النص المجهول وإذ بإيزيس طوال العمل صامتة لا تتكلم لأنها معروفة تاريخيا سواء كأسطورة أو كإيمان المصريين القدماء بها ولم يجعلها تنطق إلا بضع عبارات قليلة قرب خاتمة النص .

إن الجو الأسطورى الفرعونى كانت له انعكاساته بشكل ما على حياة المصريين القدماء سلبا أو إيجابا .. فهل ستنقل هذا الجو ، فيكون المؤلف تابعا للتاريخ ، والفن أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ ؛ لأن الفن يروى الكلى على حين أن التاريخ يروى الجزئى كما قال لنا أرسطو فى كتابه (فن الشعر) .. لكننا لا نجد أى انعكاس بالمرة لحياة المصريين فنحن فى النص المجهول فى عالم التجريد لا التشخيص .

ويقول المفكر المجرى « جورج لوكاتش » فى كتابه (الرواية التاريخية) : « لكى يكون الفن فنا يجب ألا يبدو نسبيا أبدا » .. وإذا كان الفنان يرسم أبطاله متفردين فإنه كما يقول لوكاتش أيضا « ما من صدق طبيعى فى المظاهر الفردية للحياة أو حذق من حيث الشكل فى التركيب أو الآثار الفردية يستطيع أن يحل مكان هذا الشعور بكلية الحياة » .

فى النص المجهول لا نجد الفرد التاريخى العالمى .. أولا : لأن الأبطال فيه ليسوا من البشر ، وثانيا لأن الأبطال الآلهة مشغولان بخصوصياتهم لا بالقضايا العامة وهم بهذا لا يصلحون كأبطال تاريخيين دراميين .. وفى هذا الصدد ينبهنا لوكاتش للمرة الثالثة : « إن عدة منظرّين للتراجيديا الكلاسيكية يعتبرون أن شخصيات التاريخ العظيمة أو شخصيات الأساطير هى وحدها الملائمة لتكون أبطال المسرحية . ولكن لا الحياة ولا المسرحية باعتبارها صورتها الفنية لها اهتمام بالطرح الشكلى التزيينى وإنما بتركيز القوى الموضوعى المتعلق بالفكرة الرئيسية ، بتكثيف شخصى فعلى لقوى اجتماعية متضادة » .. ولكن من أين يأتى التصادم الاجتماعى وحياة الأبطال الآلهة مرسومة فى تجريد ولا تتغير ولا تلقى بأية ظلال على حياة البشر . المصريين القدماء وكأنه لا وجود لهم .. خاصة أن البشر المصريين القدماء على عكس ما تقوله الكتب لم يكونوا جميعهم يؤمنون بالآلهة والأساطير بل كان هناك بعض آخر يؤمن بالعلم ومن هنا جاء الاحكام الهندسى فى بناء الهرم ، ومن هنا جاءت المقدرة فى إجراء عملية « تربنة » فى الدماغ فى ذلك الزمن السحيق . والأمر أشبه باليابانيين الآن . إن البعض يؤمن بأن الامبراطور هو الآله الشمس .. ولكن البعض الآخر يؤمن بالعلم والتكنولوجيا ومن هنا تقدمهم الهائل فى صناعة المعدات والالكترونيات والآلات الدقيقة .. ونحن فى النص المجهول لا نجد تباينا بين البشر فهم أصلا ليسوا موجودين كأن المصريين القدماء لم يكن لهم وجود .. ولم يرسمهم المؤلف حتى ولو فى شخصيات ثانوية تحضر محاكمة إيزيس لنتبين مدى أهمية القضية المنعقدة من أجلها المحاكمة بالنسبة لحياتها وهمومها وآمالها .

٣ - إشكالية الاسقاطات الدينية

إن القضية التى يطرحها النص المجهول هى اثبات أن إيزيس رغم حملها مازالت عذراء .. فهل يريد المؤلف أن يقول إن لمريم العذراء سابقة فى التاريخ أو فى التاريخ الأسطورى ؟ ما جدوى هذا ؟

هل يريد أن يقول إن مريم العذراء تمصّرت واصطبغت بصبغة مصرية داخل مصر قديما ؟ لماذا هذه الاشتباكات الدينية وما جدواها ؟ هل

يريد أن يقول إن الأسطورة قد تحققت بالفعل ؟ لماذا نتصادم مع الحس الدينى دون داع ؟ وما أهمية كل هذا دراميا ؟ ما هى الاستنارة الجديدة التى خرجنا بها والمفروض فى الفن أن ينير لنا الدروب ويجعلنا نسير على صراط الجمال ؟

لقد سبق للأب « تـريدليتـان » فى العصـور الـوسطى أن قـال : « **إننى أؤمـن ببـعـث المسيـح لأن هـذا مستحيـل** » بمعنى ما دمت قـد قبلت الإيمان الدينى منطلقا فلابد أن أتقبل كـل ما يتـرتب عليه دونمـا حاجـة إلى استدلال عقلى .. فلماذا أذن كل هـذه الزوبعة فى النص المجهول عن كل هذه الاسقاطات الدينية ؟

٤ ـ إشكالية المسرح السياسى

وأيضا ما جـدوى أن نقوم بعمليـة اسقـاط سيـاسى للنَّص ؟ أليسـت السياسة ضد الفن ؟ أليست السياسة اهتمـاما بـالجـزئى واليـومى . والفن اهتمام بالكلى والمطلق ؟ ألم يقل أرسطو ان الشعـر أقرب إلى الفلسفـة منه إلى التاريخ ؟

إن الحدث السياسى سوف يتجاوزه التـاريخ فـإذا عبـر الفن عن الحـدث السياسى فسوف يتجـاوز التاريـخ هذا الفن . إن الفن حدث حضارى لا حدثا سياسيا مباشرا .

لقد قال الإلـه نحوت قـرب خاتمـة النص المجهـول : « لقد ظهـر المخلص وتحققت النبـوءة ، لقد جـاء فى الكتاب الجديد : عندما يأتى آخر الزمان ينهض المخلِّص فينتقم لأبيه من قاتله ويخلص مصر من مكره وشروره » .. فهل يصلح هـذا الكلام المبـاشر التقريـرى لعمـل درامى ؟ أم أننا أمام خطبة سياسية ؟

لقـد كتب غـالى شكـرى أن النص المجهول كتبه لويس عوض عام ١٩٤٦ وبطبيعة الحال لم يسلمه إليه فى هـذا العام لأن غالى شكرى كان فى الحـادية عشـرة من عمره .. فهـل كـان لـويس عوض يتنبأ مثـلا بمجىء عبد النـاصر البطل المخلّص ؟

وهل لو كـان قد كتبهـا بعد ثـورة يوليو ـ ولابد أن نستنتج حسب شهادة غالى شكرى أن النص المجهول قد سلم له بعد أن شب عن الطوق ـ فهل كـان لـويس عوض يسجـل مجـرد الحـدث السيـاسى والتـاريخى ؟ لكن علينـا أن نتذكر أن الآله بتاح قال فى آخر جملة فى النص المجهـول : « لقـد أفلت شمس مصر ، أما هذا الملك الخائن فلن تمتلىء جعبته بسهامى مرة أخرى . لقـد بـاع دولتنـا بجسد امـرأة ، فلو كـان كتب النص عام ١٩٤٦ فهل كان يقصد الملك فاروق ؟ وهل لو كان قد كتبها بعد ذلك فهل كان يقصد ملكا آخر بعينه ؟ .

ففجأة جاء ذكـر كنعان عـلى لسان الإله نحوت عنـدما تحـدث عن أنطواء مجد كنعان وأن مينا عاش قبل أن يجرى لكنعان اسم فى الوجود .. كما يتحـدث النص المجهـول عن سـرقـة الكنـوز وتهـريبهـا للخـارج وتغلغـل الأربـاب الأجانب فى البلاد . فهل هناك اسقاطات أخرى ؟ .

ولـو كـان هـذا ، فمـا هى جـدوى الاسقـاطـات السيـاسيـة فى العمـل الدرامى ؟

٥ ـ إشكالية التهجين

فى الثلاثينيات من هـذا القرن بـدأ توفيق الحكيم رسالته التأليفية وانتهى دوره التاريخى بمحاولة كتابة دراما هى (أهل الكهف) ومحاولة كتابة رواية هى (عودة روح) وهما عملان يسجلان فى تطور الأدب فى مصر لكن لا شأن لهمـا بتطور الأدب فى (العالم) .. ولقد طالب الفيلسوف نيتشة الإنسان عندما ينتهى دوره التاريخى ألا يواصل ، بل طـالبه بأن يموت فى الوقت المناسب .. فالموت عنده نوعان : موت يأتى متسللا كاللص ويفـاجىء الإنسـان .. ومـوت ارادى لا بمعنى الانتحـار بـل التنحى بعـد الافـلاس . ولم يـدرك تـوفيق الحكيم هذا .. وبحثا عن دور أو التظاهر بـأنه لا يزال له دور . كتب (بنك القلق) وقال عن هذا العمل أنه « مسرواية » أى أنه يجمـع بين المسـرح والروايـة .. لقـد اخترع شكلا هجينا ليدارى به افلاسه الأدبى تمشيـا مع محـاولة لـه أخرى عندما نشر فى صحيفة الأهرام مسرحية يتكلم فيها كل شخص من شخوصها فى الفصل الأول ثلاث كلمـات وفى الفصل الثانى يتكلم كلمتين وفى الفصل الثالث يتكلم كلمة واحدة .. وهى زخرفة لغوية تذكرنا بالمرحومين بديع الزمان الهمزانى والحريرى .

وهـا غالى شكـرى يقدم لنـا النص المجهـول للـويس عـوض بقـولـه إنـه مسرواية وعلى هذا فلـويس عوض هـو الأب الشرعى لهذه المحاولة الهجين وقد سبق بها توفيق الحكيم بعشرين عاما .

والآن : ما هى الضرورة (الفكرية) و (الفنيـة) لهذا الفن الهجـين ؟ إننا سنكـون فى حالـة شروع فى السـرد فى الشكل الروائى لإظهار بطل الرواية وهو يتنـامى ويعيش مشاكلـه الاجتماعيـة والنفسية والفكريـة .. لقد بـدأ لويس عوض بالإلـه ست إله الشر الـذى جاء لساحة المحكمة مبكراً عن موعده . ولأنه

من الآلهة فقد قال عنه إنه نفخ فى الأعمدة المنقوشة فطمست أنفاسه الصلوات المحفورة على الأعمدة بغبار أصفر دقيق .. نظر غاضبا فأدركت الأعمدة الضخمة وكئوس اللوتس الحجرى سر غضبه .. علمت أنه قد ساءه جسامتها ورسوخها ولم يكن بدٌ فارتجفت من الأعمدة أقربها إليه .. وسقطت بعض أوراق اللوتس الحجرى من براعمها الحجرية ، فهل الأسطورة ستصلح هى الأخرى لعمل روائى ؟

إننا نجد التناول الخارجى للإله ست ولانجد سوى السرد المعروف عن حقد ست على أخيه أوزوريس إله الخصب والخير والقمح .. وهو يتساءل كيف



يتعبد أجوبيس لأوزوريس ولست فى وقت واحد ويتساءل : هذا هو لغز البشر الذى دوّخ الآلهة .. ويل للآلهة من البشر .

وفى الاطار الروائى أيضا نجد الربة الأجنبية عشتروت وزوجها الدميم ملكارت الذى يجمع الذهب وهى تحب أوزوريس وفجأة وبلا تمهيد ننتقل إلى المحاكمة وهنا تبدأ الدراما أو اللا دراما . إن شئنا الدقة ونجد خلطا بين السرد والحوار الجانبى ثم الحوار الأصلى للمحاكمة .. ثم يتدخل الكاتب قائلاً : وهكذا بدأت المحاكمة فى جو هادىء .. وقرأ ست الاتهامات وهى اتهامات مطولة .. ثم يتدخل المؤلف على نحو روائى قائلا .. وحين فرغ ست من تلاوة صحيفته لفها كما كانت وعاد الى مكانه . وكان صاحب الجلالة رع وبقية الحضور يصغون بانتباه عميق ، أما نحوت فقد بسط ملفا من البردى على المنصة وتناول قلمه الحديدى الذى كان معلقا خلف أذنه .. وهكذا نتنقل دون تبرير فكرى أو فنى بين الرواية ، أو اللارواية ، وبين الدراما واللادراما ، بدون جماليات تصل إلينا وتخاطب وجداننا حتى ننتشى ..

٦ ـ إشكالية اللادراما

الموضوع الرئيسى الذى يطرحه لويس عوض فى نصه المجهول هو اثبات ان إيزيس رغم حملها لحوريس ما زالت عذراء .. وهنا يتبادر إلى الذهن ما قرأ بالقطع لويس عوض فى كتاب فن الشعر لأرسطو عندما قال إن الفن تعبير عن المستحيل الممكن لا الممكن المستحيل .

وراح يكرر هذه العبارة أربع مرات فى كتابه .. وحتى تتضح فكرة أرسطو نقول : فى فيلم لفريد الأطرش كان البطل متعطلا وفقيراً وعاشقا ، وفجأة ظهر له قريب فى أمريكا اللاتينية ترك له ثروته .. هنا يقول أرسطو : إن هذا هو الممكن المستحيل . من الممكن أن يحدث هذا لكن يستحيل أن يتكرر بحيث يصلح قاعدة عامة لكل المتعطلين الفقراء العشاق .. وهنا لا نجد الفن .. ولقد كتب المؤلف المسرحى « يوجين يونيسكو » مسرحية (الخرتيت) وهو يصور خرتيتا هبط فى إحدى المدن .. إن دخول الخرتيت مستحيل .. ولكن عندما يدخل .. ماذا يحدث ، ما هو المحتمل الذى سيترتب على هذه الاستحالة ؟ إن الخرتيت يخرتت كل من فى المدينة ويفقده إنسانيته .. إن الخرتتة سواء كانت رأسمالية أو شرا أو شيطانا أو نفاقا يمكن أن تعمم وهذا يصلح للعمل الفنى . لكن لويس عوض رغم قراءته بالقطع لكتاب أرسطو جاء فى محاولته التأليفية بمخالفة لا لأرسطو فقط ولكن للفن نفسه .. أن تكون إيزيس عذراء رغم الحمل أَمْ لا مسألة فردية نادرة خاصة بايزيس ولا تهم الناس فى شىء .. إنها ليست هماً عاما يؤُرق الجميع .. فهى الممكن المستحيل تكراره للناس أجمعين . ثم إنها مسالة خاصة بإحدى الالهات والدراما لا شأن لها بالأرباب والربات .. وهذا أول ملمح فى لا دراما النص المعروض علينا .

ثم إن النّص بالشكل الذى قدمه لويس عوض ليس فيه حدث وليست فيه حركة وليس فيه تنامٍ وليس فيه صراع وليس فيه صدام وليس فيه تعرف وليس فيه أنقلاب فى موقف .. وهنا نفتقد التركيبة الدرامية لا الخاصة بالدراما وحدها بل الخاصة بكل الآداب والفنون .. وبدل أن نجد المرآة اللامة المركزة ذات البؤرة الكاشفة كما أوضح لنا جورج لوكاتش باعتبار أن هذه النوعية من المرايا هى طبيعة الفن حيث تعرض شريحة من الحياة ، لكن فيها كل الحياة نجد بدلا من هذا مرآة مسطحة عليها ينعكس الأشخاص بشكل باهت لا يتحاورون ولكن يدردشون دردشة المقاهى .. وينتهى النص المجهول بالجملة الخطابية على لسان نحوت .. « هيا ننصرف .. لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة . لقد جاء فى الكتاب الجديد : عندما يأتى آخر الزمن سوف ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله ويخلّص مصر من مكره وشره » .. إننا لم نستخلص هذا استخلاصا ولكنه طرح بمباشرة وفجاجة .. والأبطال هم الآخرون مرسومون وكأنهم يسيرون على

قضبان سكك حديدية .. هذا إله الخصب .. هذا إله الشر .. هذا إله النور .. وما من بطل في منزلة بين المنزلتين يغلب عليه طابع ويكون قابلا لأن يتحول للطابع الآخر .. ما من لحظة ضعف عند الأطفال وكيف يضعفون ؟ أليسوا من البداية آلهة ؟ ولهذا فالآلهة وبالتالى الأساطير لا تصلح للعمل الدرامى .

٧ ـ إشكالية المفارقة

إن إطار النص يدور في جو من التراجيديا لأننا إزاء مسألة جادة هي إثبات أن إيزيس رغم الحمل ما زالت عذراء ، وأنها تنتظر أن تعيش في حماية المخلص .. فهل مثل هذا الموضوع الجاد يحتمل أن يتحول إلى تهريج سواء بالفارس أو الكوميديا ؟ لقد طلب الإله ست تنحية عضو المحكمة نحوت لأنه إله البردى الذى خبأت بين أوراقه إيزيس ابنها حوريس .

ثم تصوير الإله رع كبير الآلهة بما يكنه له المصريون من احترام ـ افتراضا ـ في التراث يصوره المؤلف وقد دخل إلى المحكمة لابسا شعرا أبيض مستعارا على طريقة قضاة انجلترا فأخرجه من وقاره المعتاد ..

ولما طُرح موضوع امكانية تأجيل المحاكمة لتغيير عضو المحكمة سئل ست إن كان يتحمل مصاريف احضار الشهود مرة أخرى فصاح ملكارت زوج عشتار مطالبا بالتعويض .

إن خلط الأزمنة وطرح اسقاطات من عصور مختلفة يعطى انطباعا بأننا لسنا ازاء عمل يطرح قضية جادة ، فجدية المحكمة مسألة عضوية من أجل جدية القضية .. ولما كانت المحكمة قد أصدرت حكم البراءة لايزيس فإن جو التفكك أعطى انطباعا بعدم نزاهة الحكم خاصة أن المحكمة لجأت إلى شهادة الطبيب الشرعى لأثبات عذرية إيزيس .

٨ ـ إشكالية الحوار المباشر

في الكباريه .. في المقهى .. في النادى .. يكون الحوار دردشة .. قفشة .. ملحة .. طُرْفة .. مشادة .. فلان يتكلم .. والثانى يرد .. ولا تحاور .. لا تفاعل .. ومن هنا تكون المباشرة .. ويكون التقرير .. يقول بتاح : « لقد أفلت شمس مصر . أما هذا الملك الخائن فلن تمتلىء جعبته بسهامى مرة أخرى . لقد باع دولتنا بجسد امرأة » . هل هذه لغة درامية أم لغة سياسية خالية من أى فن ؟ لا نجد حوارا قائما على التفاعل الذى يتنامى للوصول إلى قرار . لا نجد تساؤلا ولا تعجبا ولا استنكارا .. بل لغة خبرية مباشرة ..

وعندما يسأل آمون : كم عمرك يا عشتروت ؟ تأتى الإجابة : أنا ولدت خارج الزمن : هذه هى خطيئة ما يُعرف باسم المسرح الفكرى أو الذهنى .. إن الدراما دراما أن يكون الحوار حيا متفاعلا متناميا متشابكا حيويا حيث تختلط المشاعر والعواطف والأفكار ..

وحتى الكلمات القليلة التى نطقت بها إيزيس تأتى مباشرة :

« أنا كل ما كان وكل ما هوكائن وكل ما سيكون .. أنا الحقيقة » .

دائما وأبدا الحوار مباشر لا تتقنع الفكرة فيه بل تأتى سافرة ذات طابع تقليدى .. يقول بتاح بتقرير شديد :

« الفينيقيون سرقوا كل شىء نحن نزرع وهم يحصدون . نحن نفلح وهم يتاجرون . من يزرع القصب ؟ المصريون . من يملك السكر ؟ الفينيقيون المولون فينيقيون الأسواق للفينيقيين السماسرة من فينيقيا . المغنيات من فينيقيا . حتى آلام أوزوريس المتجددة يتاجر بها الفينيقيون . لقد نهبوا كل شىء وهكذا نجد جفاف الحوار ومباشرته وهذا مخالف لكل أصول أدبية لفن الدراما .

٩ ـ إشكالية النثر اللاجمالى

ويرتبط بهذا أن اللغة ليس فيها تعبيرات جمالية .. إنها لغة النثر اليومى لا النثر الفنى .. لغة خالية من أية شاعرية فنية .. إننا نتساءل : أين المجاز ؟ أين الرمز ؟ أين التشبيه ؟ أيه الأشارة ؟ اين الاستعارة ؟ أين التلميح ؟ أين الأيحاء ؟ هذه لغة المباشرة .. وهى لغة تخاطب العقل .. أما لغة الجمال فهى وحدها المختصة بمخاطبة القلوب .

وحتى في السرد الروائى أو اللاروائى تفتقد اللغة نعومة الفن ورهافة التعبير ولا نجد سوى اللغة بعبلها قبل أن يشذبها المبدع لتتحول من مادة خام إلى وسيط جمالى فيشف الإنسان ويرف ويطير بأجنحة الكلمات ..

١٠ ـ إشكالية الوصايا الأدبية

إن التخصص الأصلى للويس عوض هو النقد الأدبى .. وبفضل دراساته

النقدية المتعددة واشتغاله بتدريس النقد فى الجامعة يعرف (نظريا) أسرار الدراما .. لكن المعرفة النظرية شىء و (الممارسة) الإبداعية شىء آخر .. وهى شىء لا يتحقق بدون ذلك المس الآلهى الذى حدثنا عنه أفلاطون والذى يفجر الطاقات الخلاقة الصحية فى الإنسان .. فهل وضع (الناقد) لويس عوض بلوتولاند ، وقصائد أخرى والعنقاء ، والراهب ومحاكمة إيزيس تحت مجهر النقد ؟ وهل تبين له وجود الإبداع ؟

نبوءة لويس عوض فى محاكمة إيزيس

عبد الرحمن أبو عوف

لقد سبق لكاتب هذه السطور أن كتب عن لويس عوض عام ١٩٦٦ فى مجلة الحرية اللبنانية دراسة بعنوان (لويس عوض فارس النقد الأكاديمى الوحيد) كما سبق له أن كتب عنه عام ١٩٩٠ فى صحيفة البيان بدولة الامارات العربية المتحدة معيداً تقييم كتابه (فى الادب الإنجليزى الحديث) بعد مرور أربعين عاما على صدور الكتاب ..

ولا شك أن النص المجهول « وثيقة » كما يقول غالى شكرى فى مقدمته .. لكن اليست الوثائق تنضم إلى المتحف لا إلى صفحات المجلات والكتب ؟

لقد التزم غالى شكرى بوصية لويس عوض لنشر النص المجهول بعد وفاته على نحو ما ذكر .. ولكن أما كان يحسن به ألا يفعل صنيع ماكس برود عندما عهد إليه صديقه الروائى التشيكى كافكا بحرق كتبه بعد وفاته فرفض تنفيذ الوصية لما فى أعماله من روائع الأعمال ؟ أما كان يفضل الا ينصاع لوصية الراحل العظيم لأنها مجرد محاولة تدل على محاولة التجريب وأنها لا يفتح لها باب الأدب الرحيب ؟ ■

أعتقد ومن واقع صداقتى ومعايشتى ومعرفتى وتلمذتى للناقد والمؤرخ والفنان الشامخ لويس عوض أن روحه القلقة سوف تهدأ قليلا الآن عندما يرقبنا عبر زجاج الموت البارد ونحن نقرأ أخيرا رؤيته ونبوءته وشهادته عن سر تكوين شخصية وروح مصر التى عشقها بشجاعة بقلبه وعقله وأعطاها عمره وجهده وفكره وإبداعه الخلاّق .

نعم فنشر « مجلة القاهرة » النص المجهول الأدبى التجريبى (محاكمة إيزيس) وفى ذكراه الثانية يؤكد مدى وفاء وصدق أحد أبرز مفكرينا ونقادنا د. غالى شكرى للعهد والأمانة التى إئتمنه عليها لويس عوض .. حيث أودع لديه النص وأوصاه أكثر من مرة دون ذكر للأسباب والدوافع ، بعدم نشرها إلا بعد وفاته .

ولقد كنت بحكم قربى من لويس عوض شاهدا على هذه الوصية فى أكثر من لقاء .. ولقد حاولت أن استفسر من د. غالى شكرى عن هوية النص فالتزم الصمت احتراما لوصية أستاذه .

ولعل محاولتنا واجتهادنا فى قراءة وتحليل وتقييم دلالة ومغزى ومعنى وبناء هذا النص التجريبى الهام الذى تذوب فيه الرواية مع الدراما .. لتكون بنية ملحمية مصغرة يعطينا بعضا من الإجابة والضوء على دوافع رفض لويس عوض لنشره أثناء حياته .

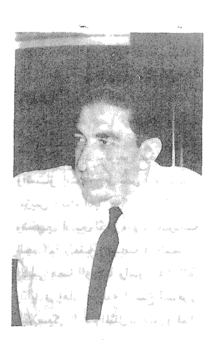
بجانب ذلك فنشر هذا النص الأدبى يعطى النقد والنقاد فرصة مناقشة جانب مثير وملغز ومحير فى تكوين لويس عوض وهو جانب المبدع الخلاق فيه ، ومطاردة وحصار الناقد والمؤرخ والمفكر والمعلم لهذا الجانب المبدع .

ويقينا فلو قيض للويس عوض ممارسة الابداع الشعرى والروائى والمسرحى لأحدث منذ سنوات بعيدة ثورة فى مفهوماتنا التقليدية عن الأدب والإبداع .. وأغنانا عن التسكع فى الطرق المستهلكة للإنشاء الأدبى ..

فلقد أثبتت تطورات الابداع الأدبى صدق وثورية تجاربه الخلاقة الرائدة فى الشعر فى ديوان بلوتولاند والرواية (العنقاء) والمسرح (الراهب) ومذكرات طالب بعثة ، وقصيدته معشوقتى السمراء ومعشوقتى الحمراء ...

إن لويس عوض فى هذه الأعمال كان أبا الحداثة والتجريب والثورة على العروض والبيان ، والواعى بالحساسية الجديدة فى الكتابة الأدبية .. ولقد مهد بذلك لنا الطرق التى مازلنا نواصلها ، وحطم الأوثان وحاكم الأوهام الباطلة فى ثقافتنا ونزع النقاب عن الأنظمة اللا عقلية الموروثة وأيقظ الرغبة فى قيام قانون يصبح المفكر والفنان هو حقيقته دون تنازل أو تبرير .

■ ولقد عبر لويس عوض عن معاناة صراع الشاعر مع الناقد فى مقدمة ديوانه بلوتلاند .. بقوله « هذا مجمل ما فعله لويس عوض وما لم يفعله وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحا بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلى ، وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لم يسبق له مثيل ، فمن أجل هؤلاء قال لويس عوض الشعر وهو ليس بشاعر ، وهو يعد بألا يكرر هذه الغلطة ولو نفى فى بلاد الخيال ، ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع ،فقد انقطع عنه الوحى منذ أن عاد إلى مصر فى الخامسة والعشرين ولو أنه أراد الآن



عزيز فهمى



محمد مندور

أن يقرض الشعر لما استطاع فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لونا واحدا »

■ وثورات الإبداع والخلق التى تنتاب لويس عوض تحدث فى لحظات أزمات حادة فكرية وحياتية يعانى ويلاتها وهى تعكس وتوازى مراحل انتقال قلقة وحاسمة فى عمر مصر والحركة الوطنية الديمقراطية ، ولقد كتب (محاكمة إيزيس) ورواية العنقاء ، وديوان بلوتلاند وترجم بروميثوس طليقا لشلى فى سنوات القلق والغليان والثورة بين ٤١ و ٤٦ وما أعقبها حتى ٥٢ .

■ يقول لويس عوض فى طبعة ديوانه من جديد عام ٨٩ « هذه الأعمال كتبت فى مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم ولهذا فهى وثيقة تاريخية بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها وبغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها ، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٥٢) المشبع بالثورة والتحدى فى الأدب والفن والفكر الفلسفى والسياسة والاقتصاد والقيم الاجتماعية والأخلاقية .

■ وربما كانت قمة المد الثورى التقدمى فى تلك الفترة هى تكوين اللجنة الوطنية للطلبة والعمال فى ١٩٤٦ لإسقاط معاهدة « صدقى ربيفن » معاهدة الأحلاف العسكرية ، وهى فترة تحالف الطليعة الوفدية بقيادة محمد مندور وعزيز فهمى مع اليسار المصرى العريض ضد طغيان الملك فاروق وتحالف الإقطاع والرأسمالية مع

الاستعمار ، ولقد كنت أنا شخصيا وسط هذه التيارات المتلاطمة بمثابة المعامل أو المفاعل (الكاتاليست) كما يقول أهل الكيمياء وتمثلت لى الحرية الحمراء راية قانية اللون لكثرة ما ضرج وجه الأرض من دماء شهداء الحرب العالمية الثانية فى سبيل تحرير الشعوب من أغلال النازية والفاشية ، وبلغ ألا تفاهم بين البشر فى مصر مبلغ المأزق الذى لا مخرج منه إلا بطائش الرصاص ، فكان العنف والاغتيالات »

■ ولن نفهم القصد والدلالة والرموز وجوهر المعنى المختبىء فى إهاب وغموض الميثلوجيا المصرية القديمة وأسطورة أوزوريس وصراع الآلهة



وأنصاف الآلهة والأبطال والكهنة والبشر فى نص (محاكمة إيزيس) إلا بتقصى ودراسة الواقع المصرى والعالمى والإنسانى فى هذه المرحلة التاريخية .

■ فالكاتب الذى يعى جدل المرحلة التاريخية يخلق صوراً حيَّة هى نحت فى مادة متمردة وجموح ، وهى صور بالغة الصعوبة بطبيعة الحال ، ولكنها مع ذلك حقيقية وواقعية لأنها تصور جذوة الحياة التى لم تخمد نارها بعد ، وصدق الصراع ضد الشكل النهائى للعالم ، وصدقها يكمن فى حقيقة أن ما ترسمه بشكل مبالغ فيه إلى حد كبير صحيح من الناحية الجوهرية فى مضمونه الاجتماعى .

■ غير أننا وبما سنحاوله من تفسير وتحليل وتأويل النص سوف نكتشف عند لويس عوض ، شمول الرؤية وصدق وعمق وتجاوز الرؤية ومستقبليتها بحيث نخاطب المستقبل ونقرأ حاضرنا الآن بكل ما فيه من تدنٍ وتبعية ومهادنة وانهيار

......

■ لقد شيد ـ لويس عوض بمهارة واتساق إنشائى فى نص (محاكمة ايزيس) بناء أدبيا مركبا من عنصرين وشكلين أدبيين لكل منهما مفرداته الجمالية ولغته وآلياته فى الخطاب الأدبى هما الرواية والدراما اختلطا وذابا فى إهاب وبوتقة النسخ الشعرى الكلاسيكى الفخم المثقل بالصور والمجاز والرموز غير أن اللغة كانت قريبة من الفصحى المخففة الساخرة ذات التراكيب العامية .... وأنزل حوار الآلهة من علياء القداسة والجهامة إلى لغة العامة من البشر ....

■ والثابت أن لويس عوض أقام نصه التجريبى على دراسات موسعة للمسرح المصرى القديم وقضية وماهية وجوده واختفائه لعدم تخطيه جدران المعابد وإغراقه فى أسرار الدين ، كذلك درس الميثولجيا المصرية والأساطير وأسطورة أوزوريس وإيزيس ، واعتمد كثيرا على بلوتارك ؛ وله دراسات لعل أبرزها دراسته عن المسرح المصرى القديم ومأساة الإنسان بين الفن والدين فى كتابه (دراسات فى أدبنا الحديث) وله تفسيراته وتأويلاته وتخريجاته لجوهر وحقيقة هذا المسرح وقارنه بالمسرح اليونانى وانتهى إلى القول (بأن اليونان فعلوا ما لم يفعله المصريون خرجوا بهذه الأسرار من المعابد والمحاريب إلى الهواء الطلق وحرروا الفن من الدين ، فاستخرجوا من فكرة الإله المعذب فكرة البطل المعذب ، وأنشأوا عليها مسرحا نصفه دين ونصفه دنيا ، ثم أنشأوا مسرحا فيه من الدنيا أكثر مما فيه من الدين .

■ وهذا ما حاوله لويس عوض أن يخرج أسطورة أوزوريس من طقوس المسرح الدينى إلى ساحة وصراعات الحياة المعاصرة ويضعها فى أتون الصراع السياسى الذى كان يغلى فى مصر الأربعينيات وليستبصر ويقرأ سمات وملامح روح الشخصية المصرية واتصال عقيدة أوزوريس ... بعقيدة المسيح حيث - وكما سنثبت بالتحليل ... تجلى إيزيس فى صورة مريم العذراء وحوريس فى صورة الطفل المخلص ... المسيح

....

■ لقد كان فى مصر القديمة أسرة من الآلهة كلهم أخوة وأخوات وكان أفراد الأسرة هم الإله ست والإلهة تفتيس والإله أوزوريس والإلهة ايزيس أما ست وتفتيس فقد ولدا داخل الزمن وأما أوزيريس وإيزيس فقد ولدا خارج الزمن ، قد نشب الصراع بين ست إله الجدب والعقم والصحراء والشر وأوزوريس إله الزرع والضرع بذرة الحياة فى كل حى ، تمر يده السخية على الوادى الأمين فتنتشر فيه الخضرة كل عام ويملأ حبه الكائنات فتهتز بالأشواق وتملأ الدنيا بالخلف الخصيب .. ولقد دبر ست مكيدة الصندوق الشهيرة الذى سجن فيه أوزوريس وألقى به فى النهر ، فطفا الصندوق حتى بلغ البحر الأبيض المتوسط وحملته الأمواج إلى بلدة بيلوس (لبنان) وفى بيلوس نمت على الشاطىء شجرة أرز كبيرة احتوت الصندوق ...

ولقد رأت ملكة بيلوس الجميلة الشجرة فأعجبتها وهى « عشتروت » ، فأمرت بقطع الشجرة وأن يقوم منها عمود ضخم وسط قصرها أو معبدها وعندما استدلت إيزيس على موقع أوزيريس مضت إليه وأتخذت صورة النسر وحومت حول العمود لتطوف بجثة زوجها أوزيريس وحدثت المعجزة فقد حملت إيزيس بالروح القدس دون أن يمسسها زوج ، وعادت إيزيس بزوجها فى زورق تحمله الأمواج جثة هامدة فأستلقت عليه إيزيس ونفخت فيه من أنفاسها فردت إليه أنفاسه ، إنها قبلة تجدد فى الميت الحياة ..

■ وفى مصر أختلت إيزيس بنفسها فى مكان بعيد بين أوراق البردى التى كست مستنقعات الدلتا . وهناك وضعت الإله الابن والابن المخلص حوريس .

ولقد خشى إله الشر ست هذا الثالوث المقدس وعثر أخيرا على أوزيريس وفتك به من جديد ومزق جسده وقطعة أربع عشرة قطعة وقذف بكل قطعة منه فى إقليم من أقاليم مصر ... وجدد جسده الممزق تربة الحياة فى كل إقليم .

أما إيزيس فقد اتهمها الإله الشرير ست بخيانة الزوج وزعم أنها حملت حوريس سفاحا ، ودعا الآلهة إلى محاكمتها

....

■ وعند محاكمة إيزيس .. تتوقف عدسة ومخيلة وبصيرة لويس عوض ليشيد بالواقع والتخيل وبلغة الشعر والدراما والقص مأساة الصراع الأبدى بين الشر والخير الحقيقة والضلال والكذب .. البراءة والنذالة والفتنة،وعلى عدة مستويات يناقش برؤية نقدية ساخرة الواقع السياسى والاجتماعى والأخلاقى لمصر الأربعينات ويرمز عبر صراع الآلهة والبشر لصراع الشعب مع الاستعمار والقصر وتشوهات وفساد القضاء ومقاومة المعارضة وشهود الزور .... والمتفرجين السلبيين على الأحداث والشعراء والكتاب ومدى صدقهم ، غير أنه يتجاوز كل ذلك وبرؤية شمولية إنسانية رحبة هذه الصراعات الدنيوية إلى قضايا عامة مطلقة يعانى منها البشر حتى الآن فى ملهاة ومأساة الحياة .

ويمزج بين الحقيقى والوهمى ، الأسطورى والتاريخى ... بنفس ملحمى صاخب ومتدفق وهادر ،

■ ولأن النص المركب الذى شيده وأبدعه لويس عوض يرى أن هذه الفترة تعود إلى ماض بعيد .. بل ماض خارج الزمن وأنها نظام إنسانى تلاشى ، كما تراها من حيث الضرورة التراجيدية لانهيارها ، ولهذا السبب فإن الضرورة هى أقل صراحة ومباشرة إلى حد كبير وشىء أكثر تعقيدا مما فى الملاحم القديمة ، وهنا يتفاعل النظام القديم مع التكوينات الاجتماعية الأخرى الأكثر تقدما ، والأهداف الملحمية العامة قد تبقى ، إلا أنها سبق أن اتخذت طابعا محليا أو خاصا ضمن إجمالى صورة المجتمع .. وهكذا خسرت طابعها الملحمى الصرف ، وفى ضوء ذلك مزج لويس عوض الرواية بالدراما بالشعر الملحمى .

■ وتعقد المحكمة برئاسة (رع) كبير الآلهة وعضوية (تحت) و(آمون) ويتقدم (ست) بادعائه قائلا فى حقد « أناست الرهيب إله الصحراء قاتل أوزيريس إله الخصب : أعلن بأعلى صوتى أن الربة الجميلة إيزيس قد حملت سفاحا وخانت زوجها وأخاها أوزوريس وادعت أن حوريس ابنه ... فالحقت العار الأبدى بنفسها وبأسرتنا الكريمة وأطلب نزع الحجاب منها وإعلان عارها فى جميع الأمصار ، كذلك أطلب إبطال هذه البدعة الجديدة التى ظهرت بين نساء الوادى وهى لبس الحجاب اقتداء بإيزيس ذات الحجاب .. انا (ست) اقرر أن الطفل الإلهى حوريس ابن سفاح وأنه ليس من أبناء الآلهة ، ولا من أبناء العمالقة بل هو ابن بشرى وضيع يصنع التوابيت والصناديق فى (طيبة)

■ ويتقدم للشهادة شهادة الإثبات (ملكارت) جامع الذهب و(عشتروت) خليلة الآلهة ، وكل منهما له مصالح مع ست وأطماع فى مصر (ملكارت) يطمع فى ذهب صحراء مصر الذى يسيطر عليه (ست) إله الصحراء و(عشتروت) وقعت فى حب أوزوريس وكلاهما يشهدان زورا على صدق إدعاءات ست ويؤكدان التهمة على إيزيس ، أما الشاهد الثالث فهو الإله (من) رب التناسل لا يجتمع ذكر بأنثى من الإنسان والحيوان إلا يعلمه ، وشهادته محيرة فهو لا يثبت التهمة ولا ينفيها ، غير أنه يعلن عدم تصديقه بأن تحمل إيزيس وهى عذراء ويشهد (حابى) إله النيل بأن الصندوق سبح على النهر حتى وصل إلى شط ابيدو ولقد خفت إليه إيزيس ونقلت الشجرة إلى معبدها الأزهر تحت بصر الآلهة والبشر وأقامت منها عمودا فى وسط المعبد تحج إليه كلما هزتها الأشواق ورمزا للخصب تحج إليه العذارى وتتبرك به ...

وعندما يوجه (رع) إلى إيزيس هذه

الاتهامات تكتفى بالرد .. أنا كل ما كان وكل ما هو كائن ، وكل ما سيكون .. أنا الحقيقة وتعلن فى حسم .. أقسم بالطفل الإلهى حوريس .. المخلص المنتظر المولود خارج الزمن ... أقسم بالطفل الألهى الذى ورد فى ألواح تحت الأزلية أنه سينهض فى نهاية الزمن ويثأر لأبيه المقتول من قاتله .

غير أن (رع) كبير الألهة يقع فى إغراء وفتنة (عشتروت) ويقف موقف القاضى المتحيز ضد إيزيس ويعلق الحكم على تقرير الطبيب الشرعى ... ويكتفى الشاعر بتثاؤر بالصمت والبكاء على المهانة التى تتعرض لها ايزيس .



■ أما محامى إيزيس فهو الإله (بتاح) فهو يتحدث (قولى أن كل ما سمعتم من تهم ملفق وكل ما سمعتم من شهادات زور فى زور ، قولى أن صندوق الفقيد أوزيريس لم يصل إلى ببلوس ، بل وصل إلى أبيدوس .. قولى أن الشجرة التى تنبت حوله لم تنبت فى ببلوس بل نبتت فى (أبيدوس) قولى أن حكاية النسر صحيحة وأن مولاتى إيزيس ذات الحجاب نقلت الشجرة من شاطىء أبيدوس إلى معبدها بأبيدوس وهناك لبست أجنحة النسر ورفرفت حول العمود المقدس فحملت السيد حوريس بالروح وحين جاءتها آلام المخاض خافت على ولدها فتك الإله ست الواقف بالمرصاد ففزعت إلى دولة مولاى تحت ووضعت الطفل الإلهى بين مستنقعات البردى ... قولى إن كل كلمة قالتها مولاتى إيزيس صادقة .

ويؤكد دفاع (بتاح) شهادة حابى وحتحور .

وتتهاوى دعاوى عشتروت وملكارت ويتضح كذب شهادتهما وأطماعهما فى مصر

إن بتاح يكشف المؤامرة ، مؤامرة الفينيقيين ويعلن « من يملك الخمور : الفينيقيون .. من يزرع القصب المصريون .. الزيت . الصابون . السفن نعم السفن .. الأساطيل ووسائل النقل .. بيوت الدعارة كل ذلك يملكه الفينيقيون المولون ... والصناعة .. الأسواق .. السماسرة المغنيات الممثلات من فنيقيا ... حتى آلام أوزيريس المتجددة يتاجر بها الفينيقيون فى المسارح .. أبقيت لنا صناعة قومية ؟ نعم بقيت لنا صناعة الدموع .. والآن بعد أن ملكوا كل شىء .. لم يبق أمامهم إلا السياسة .. إن بلاط الملك من الفينيقيين لقد دخلوا مجالس الجيش ... إنهم يتمصرون كل عام بالآلاف لينتشروا فى الدواوين .. »

■ ويصل تقرير الطبيب الشرعى ويدعى رع أنه ورقة بيضاء ويبتلع الورقة ... غير أن (تحت) كان قد قرأ الورقة وعلم ما فيها أن الأم عذراء ... ويعلن (بتاح) ذو الدرع المضىء عن رغبته فى قتل (رع) بعد أن يتشاور مع (تحت) وأمون ... وهنا رأى الثلاثة الطفل الألهى يرفع رأسه من صدر أمه فتحيط برأسه هالة من نور ويقول (أنا كل ما كان .. كل ما هو كائن وكل ما سيكون أنا الحقيقة ... وذهل الألهة الثلاثة .. كانت هذه أول مرة يرون فيها طفلا يتكلم ، ولكنهم علموا أن سر الأم العذراء قد انتقل إلى طفلها الآلهى ، فصدعوا بالأمر وأنصرفوا واجمين ولم يلتفتوا الى إيزيس الطريحة مرة واحدة فقد علموا أنها فى حمى حوريس المخلص وحين بلغوا أعمدة القاعة قال (تحت) هيا ننصرف .. لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة لقد جاء فى الكتاب الجديد .. « عندما يأتى آخر الزمن .. سوف ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله ويخلص مصر من مكره وشروره .

قال (بتاح) لقد أفلت شمس مصر أما هذا الملك الخائن فلن تمتلىء جعبته بسهامى مرة أخرى .. لقد باع دولتنا بجسد امرأة

■ وحين أطل رع على العالمين من كبد السماء ليحرقهم بشمس الظهيرة ، بدا وجهه شاحبا باردا .. ومد يده إلى جعبته فلم يجد فيها سهاما ولم يرشق بسهامه احدا . وأراد أن يزهو بقوته ولكنه ظل شاحبا باردا كأنه قرص من الصفيح وفهم (رع) أن (بتاح) غاضب وعلم أنه لن يضع فى جعبته سهاما بعد ذلك فندم على قوته الضائعة وخجل من نفسه قليلا ثم نظر إلى الغرب طويلا وألهب جياده الستة البيضاء فركضت تطلب الأفق بسرعة المشتاق ليرخى المساء سدوله ويريح (رع) كهولته المتعبة على صدر (عشتروت) وهكذا أدرك الشفق الألهة .

■ تلك كانت نبوءة لويس عوض بعيدة البصيرة عن مستقبل الصراع

الدامى الذى كان يدور فى الأربعينيات فى مصر بين الشعب والاستعمار والقصر جسدها لويس عوض بالصورة والرمز واستقصاء واستخدام أسطورة إيزيس الغائرة فى وجدان الشعب المصرى .. ولقد أسقط لحد ما التفسير المسيحى على رموز الأسطورة فى أخذه بالثالوث المقدس إيريس وأزيريس وحوريس . وجسد تجلى إيزيس فى مريم العذراء والمخلص حوريس الذى يتكلم فى المهد

■ وربما كان هذا التفسير هو ما جعل لويس عوض يتردد فى نشر هذا النص الهام لاسيما بعد الحملة السلفية المتخلفة التى قامت ضده دائما كلما حاول أن يدلى برأيه عن سر تجدد الشخصية المصرية وميلادها من جديد وتفسير جوهرها الحضارى .. غير أننا خسرنا بعدم نشرها محاولة أبداعية تجريبية جديدة كان يمكن أن تضع أبداعنا فى طريق الابتكار والأصالة فى خلق أدب جديد مستلهم من تراثنا العريق

■ ولقد نفذ أبناؤه ونشروا هذا النص ليثبتوا له أن أسهامه الفكرى والإبداعى لم يذل درسا لنا فى التنوير والخلق المتجدد بتجدد هموم واقعنا . ■

عقدة .. محمد البحر

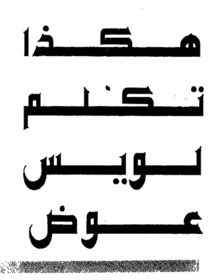
كلما تفجرت أزمة بين ورثة أديب أو فنان ، وبين ناقد أو ناشر ، تذكرت المرحوم « محمد البحر » ابن الفنان سيد درويش الذى ظل أربعة عقود يتشكك فى كل فنان يحاول إحياء تراث والده ، ويقاضى كل جهة تحاول إذاعته أو طبعه على اسطوانات ، وكانت النتيجة أن ظل تراث سيد درويش مجهولا ، ولولا أن فرقة الموسيقى العربية ، قد تعاقدت معه عند تأسيسها عام ١٩٦٨ ، لكى يشرف على تحفيظها ألحان والده ، لتبدد تراث سيد درويش ، ولمات معظم حفّاظه دون أن يُسجل ، ومع ذلك فإن « البحر » لم يستفد شيئا من تعنته ، فبعد خمس سنوات من ذلك ، سقط حق الورثة المباشرين فى الانتفاع المادى بهذه الألحان ، وأصبحت ملكية عامة للجميع !.

تذكرت ذلك بعد الأزمة التى أثارها الدكتور « رمسيس عوض » بسبب نشر مسرحية «ايزيس » التى كتبها شقيقه د. لويس عوض فى عام ١٩٤٧ ، وأودعها لدى الناقد الدكتور غالى شكرى ، وأوصاه ألا ينشرها إلا بعد وفاته ، ولم أفهم للضجة سببا ، إلا ما كنا نسميه « عقدة محمد البحر » فليس سرا أن غالى شكرى كان على علاقة وثيقة وحميمة مع لويس عوض ، وليس معقولا أن يعكف غالى على تأليف مسرحية لينسبها بعد ذلك لغيره ، إذ المنطقى أن يفعل العكس ، وهو بعد هذا وذاك ناقد جاد ومسئول عن اسمه ، فضلا عن أن مشاعره الطيبة تجاه لويس عوض ، لا يمكن أن تدفعه للإساءة إليه بأى شكل .

والقول بأن مستوى المسرحية أقل من مستوى أعمال لويس عوض فى المراحل التالية من حياته ، بل فى مرحلة كتابتها ، مما يجعل نشرها إساءة إليه ، مردود عليه بأن المسرحية تنشر باعتبارها من المحاولات الأولى لمؤلفها ، ويفيد نشرها فى فهم تطور أفكاره ، وفى فهم خريطة الإبداع فى زمن كتابتها ، وليس نشر أعمال المفكرين والمبدعين الكبار فى شبابهم ، أو فى نشر مخطوطاتهم التى لم ينشروها فى حياتهم تقليعة جديدة ، فقد نشرت أعمال « ماركس الشاب » ، واسكتشات بيكاسو التى حولت ـ والتى لم تحول ـ إلى لوحات ، وتفرغ الدكتور « صبرى السوربونى » لجمع قصائد شوقى المجهولة التى نشرت بدون توقيع فى الصحف ، ولم يجمعها فى دواوينه !

ويظل جوهر المشكلة ، هو الحقوق المادية عن النشر ، ولا ينكر أحد أنها من حق الورثة المباشرين لمدة الخمسين عاما التى حددها القانون ، ولا ينكر هؤلاء أنها تبلغ حدا من الضآلة لا يغرى أحدا بسرقتها ، فلا يجوز أن تغرى أحدا بأن يكرر خطأ « محمد البحر » الذى كاد يبدد تراث سيد درويش . ■

صلاح عيسى





قصة خاسرة

ما كان ينبغي للدكتور رمسيس عوض أن يثير ما اثاره في رسالته إلى وزير الثقافة على صفحات جريدة « الأهرام » حول نص مسرواية « محاكمة ايزيس » التي كتبها شقيقه الرجل الكبير د . لويس عوض ، ونشرها الناقد غالى شكرى في العدد ١١٨ من مجلة « القاهرة » ! فقد ثبت أن الدكتور رمسيس عوض كان يعلم ـ طبقا لوصية د . لويس عوض ـ ان ارملة شقيقه هي صاحب الحق الوحيد في كل ما يخص قرينها الراحل من مؤلفات نشرت أو ستنشر ! ، فالدكتور رمسيس عوض لا يعلم بأمر الوصية فقط بل هو يحتفظ بنسخة منها ! ، وقد اثبت الناقد غالى شكرى في العدد الأخير من مجله القاهرة نص هذه الوصية ، وذكر أنه قد نشر النص الذى كتبه د . لويس عوض ـ بعد وفاته كما أوصى صاحب النص ـ بعد استئذان ارملة د . لويس عوض ، وإذا ... فالدكتور رمسيس عوض لم يكن ـ طبقا لصحة هذه الوقائع ـ طرفا في الموضوع ! ، كما ان الناقد غالى شكرى لم يستأذنه في النشر أو عدم النشر ترتيبا على ذلك ، ولم يقدم للدكتور رمسيس عوض اجابة مرضية عند استفسار الثانى عن الملابسات التى جعلت النص في حوزة الناقد غالى شكرى دون سواه ، الاخطر من ذلك ان غالى شكرى قد اورد في العدد الأخير من مجلة القاهرة نص حديث دار بينه وبين د . لويس عوض على شريط مسجل تفيد أن نص محاكمة « ايزيس » قد تركه د .

لويس عوض للناقد غالى شكرى حتى ان الأول ليس لديه نسخة من هذا النص وهو يطلب صراحة من غالى شكرى أن يرسل له صورة منه ! ، وإذا .. فالنص المنسوب إلى د . لويس عوض قد الفه بالفعل ، وان غالى شكرى قد نشره بعد وفاته طبقا لطلب د . لويس عوض ، ثم تأتى شهادات لشهود عدول لا اظن أن شهادة منها وراءها غرض ! ، فالدكتور نبيل راغب عميد معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون يشهد أن د . لويس عوض قد اخبره ـ أمام شاهد آخر ـ بأن نص « محاكمة ايزيس » هو في حوزة الناقد غالى شكرى ، وأنه ـ اى لويس عوض ـ قد اكد على شرط عدم النشر الا بعد الوفاة ، ثم تأتى شهادة الناقد عبد الرحمن أبو عوف لتزيد الأمر تأكيدا على تأكيد ! ، اما الباحث محسن عبد الخالق فقد كان طرفا في الموضوع اذا كان شارعا في اعداد رسالة علمية حول المنهج النقدى عند لويس عوض ، وقد صرح د . لويس عوض للباحث عندما اراد ان تضم رسالته فصلا عن « محاكمة ايزيس » بان النص في حوزة غالى شكرى ، وبعد ذلك كله يحق لنا أن نتساءل عن الهدف الذى سعى اليه د .

رمسيس عوض بنشره رسالته المفتوحة إلى وزير الثقافة على صفحات الاهرام حول « محاكمة ايزيس » ، فقد صور الامر على انه عبث بكتابات شقيقه الكبير الراحل ! ، وأن غالى شكرى يدعى زورا ان « محاكمة ايزيس » قد الفها د . لويس عوض ! ، ثم ذكر في رسالته

المفتوحة هذه ان غالى شكرى يتصرف على انه « وريث المرحوم لويس عوض بالمعنى المادى والفيزيقى دون الرجوع إلى افراد أسرة راحلنا العظيم ، واعتقد أن تصرفه ينطوى على التجاوز من الناحية القانونية ! » ، ولم يكن أمامنا - ونحن نطالع رسالة مفتوحة صريحة وواضحة كهذه وصاحبها استاذ جامعى مسئول - الا ان نكتب لنوضح ان ساحة القضاء هى الجهة التى يجب على د رمسيس عوض ان يتجه اليها بشكواه خاصة وانه قد ذكر « التجاوز من الناحية القانونية » !، كما ان فداحة الوقائع التى أوردها د . رمسيس عوض فى رسالته المفتوحة جعلتنا نعرج - بالمناسبة فقط - على شيوع ظاهرة التحلق والتشعلق حول كبارنا - راحلون أو على قيد الحياة - بحيث يتحول الكبير إلى غنيمة يستأثر بها هذا المتحلق المتشعلق ! ، وفى الحياة الثقافية والفكرية عموما امثلة كثيرة على ذلك ! ، لكننا لم نتصور - ونحن نتناول الأمر - ان الدكتور رمسيس عوض قد كتب رسالته المفتوحة دون تثبت من الوقائع التى ساقها والشكوى التى جاربها دون تحقق من الملابسات التى أحاطت بها والحقائق الغائبة عن قارىء الرسالة وربما عن كاتبها ! ، لم نكن نتصور ذلك !، لا سيما وأن صفحة « فكر وثقافة » قد اجرت حوارا مع د . رمسيس عوض حول القضية التى اثارها فكان ثابتا على كل ما اورد فى رسالته المفتوحة ! ، ونحن نظن - بعد جلاء الحقائق - أن ورطة د . رمسيس عوض فى الأمر واضحة وضوحا لا يقل عن وضوح توريط الرأى العام الثقافى فى هذه القضية الخاسرة !!

الوفد / ٢٠ اكتوبر ١٩٩٢

الحقيقة عند العنقاء

لولا تنبيه من قارئة أبدت غضبها من غفلة المثقفين وضعف ذاكرتهم ما كان ممكنا لى - ولا ممكناً لغيرى حتى الآن - العودة إلى مرجع تضمن ما كتبه المثقف الكبير الراحل لويس عوض بقلمه فقال القول الفصل فى قضية مسروايته محاكمة ايزيس وما أثير حولها من الغبار فانشغل الرأى العام الثقافى أيما اشغال ! كتب لويس عوض مقدمة روايته العنقاء فى طبعتها اللبنانية الأولى عن دار الطليعة - بيروت عام ١٩٦٦ فجاء فى هذه المقدمة صفحة ٤٢ ما نصه :

« هذه هى الفترة العصيبة التى كتبت فيها مقدمة ديوانى « بلوتو لاند » وكتبت فيها العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح وكتبت فيها كتابين لا يزالان مخطوطين فى ادراجى احدهما كتاب صغير أسمه محاكمة ايزيس وهى كوميديا رمزية من فصل واحد تصور فى قالب اسطورى نهاية الفرعون فاروق والآخر كبير وهو رسالة فى الرد على انجلز والماركسية بصفة عامة لا من وجهة نظر اقتصادية ولكن من وجهة نظر فلسفية ويلاحظ أنى أهملت نشر العنقاء ومحاكمة ايزيس لسببين : أولهما أن نشرهما فى عهد الملكية كان أمرا بعيد الاحتمال فى زمن صودرت فيه المعذبون فى الأرض وهى فيما أرى أقل استفزازاً للعهد البائد من هذين الكتابين وثانيهما أنى بقدر اطمئنانى إلى عملى كمعلم وناقد كنت أخجل دائما من عملى كفنان ولولا أن الخلقَ الفنى يأتينى عادة فى الأزمات الروحية مرة كل عشر سنوات أو نحوها فى صورة انفجارات لا قبل لى بكبتها لخنقت هذا الجانب الابداعى فى شخصيتى خنقا تاما . ويبدو أن الخلق الفنى عندى - وربما عند آخرين غيرى - وظيفة حيوية سيكوثرابية وانه من الوسائل التى تتوسل بها النفس للمحافظة على توازنها ومقاومة الانهيار » .

هذا ما جاء فى مقدمة لويس عوض لروايته المنشورة العنقاء وفيها ما يخص محاكمة ايزيس وهى نفس مقدمة الرواية فى طبعتها الأخيرة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى العام الماضى فهل بعد ذلك يمكن لأحد أن يشكك فى نسب محاكمة ايزيس إلى ابداع لويس عوض ؟! وقد كان هذا التشكيك فى نسبها إليه حجر الزاوية فى القضية التى أثارها رمسيس عوض برسالته المفتوحة إلى وزير الثقافة وما صرح به وما كتب حول هذا النسب ، أما الاجابة الشافية على السؤال الذى طرحه د. رمسيس عوض أيضا سبب امتناع لويس عوض عن نشر محاكمة ايزيس فى حياته فقد جاءت على لسان لويس عوض نفسه وبقلمه ! » ها هو يعترف - فى شجاعة نادرة - انه آثر إلا ينشر محاكمة إيزيس بعد كتابته لها وقد استشعر الخطر على نفسه ومسرحيته فقد كتبها والملك فاروق على عرش مصر ومحاكمة ايزيس كما جاء فى المقدمة تتناول الفرعون فاروق ،

وقد رأى لويس عوض سلطات فاروق تصادر لعميد العربية طه حسين المعذبون فى الأرض ! التى يعتبرها لويس عوض وهذا رأيه النقدى أهوز خطرا من محاكمة ايزيس بكثير فكانت خشيته عليها وعلى نفسه ! وأما ما ذهب إليه د. رمسيس عوض من أن محاكمة ايزيس ابداع سخيف وضعيف من لويس عوض فهذا رأى نقدى لا ينفى نسبها إلى كاتبها الذى يشعر هو نفسه بالخجل من عمله كفنان كما جاء فى مقدمة العنقاء ! ومحاكمة ايزيس ابداع للفنان لويس عوض المعلم والناقد والمفكر الكبير ! ولعل ما يؤكد ادراك لويس عوض لاخفاق الفنان فيه تعبيره عن خجله لعمله كفنان ! وأظن أن هذا مما يستوجب مزيدا من التحية والتقدير لصدقه من نفسه أولا قبل أن يصارحه الآخرون وبعد كل ذلك نرجو أن تكون الأسئلة قد وجدت إجاباتها وتبددت الشكوك باليقين فى مسألة محاكمة ايزيس .

حازم هاشم

الوفد/٣/١١/١٩٩٢

شجاعة كاتب

● المحرر : ليس هذا تراجعا من الزميل حازم هاشم ، وإنما هو اكتشاف للحقيقة واعلانها . وهو موقف شجاع من كاتب لم يتردد فى الوقوف إلى جانب الحقيقة حين عثر عليها .

إلى هيئة تحرير



قرأت بسعادة فائقة أولى اعداد مجلة «القاهرة» فأود لو تبعثون لى بالأعداد الأخرى .

أما المضمون فغنى وربما يكون جامعا بشكل شامل لمجمل مشكلاتكم الثقافية . لكن هل ستستطيع المجلة أن تبقى على هذا المشروع ؟ هذه الهوية ؟

أما التقسيم إلى خمسة أقسام فيبدو لى ثاقب البصيرة .

لكن الجزء الشعرى غير مقنع . ولربما يرجع ذلك إلى الصعوبة التى يفترض القارىء غير العربى وعجزه بمعنى إجادة الحكم فى هذا السياق .

وفيما يتعلق بالمقالات-اثنان أثارا انتباهى على وجه الخصوص . افتتاحية غالى شكرى الذى أهنيه ودراسة الدمرداش العقالى العظيمة والمفيدة جداً .

وفى هذا الصدد فإنى مستعد للمساهمة فى المجلة فى شكل اجوبة على اسئلة تخص ترجمتى للقرآن التى أثارت فى مجلة التلفزيون المصرى فى يونيه ١٩٩١ ضجة غابت عنها حرية الرأى التى يدافع عنها الدمرداش ومحمد خلف الله .■

جاك بيرك

٢٤ يوليو ١٩٩٢

سان جوليان اون بورن

فرنسا

حول

ثورة يوليو والثقافة

محمد بغدادي

فى العدد الماضى من مجلة القاهرة قرأنا لكاتبنا الكبير « محمد عوده » مقالة طويلة تحت عنوان « يوليو .. والثقافة » وفى واقع الأمر قد لا نختلف كثيراً حول إنجازات ثورة يوليو فى المجال الثقافى والتى أوردها المقال بالتفصيل وكانت فى محصلتها « نتاجاً ثقافياً زاهرا » .

وإن كنا لا نختلف على الانجازات فإننا قد لا نتفق فى الرؤية وربما منهج التناول .. فالثقافة لا يمكن أن يجتزأ منها فترة محددة من سياق تاريخ الحركة الثقافية المصرية ككل دون ربط النهايات بالبدايات ، فثورة يوليو لم تأت من الفراغ ولكنها اختمرت وتفجرت بفضل كفاح طويل ومتواصل للشعب المصرى فى كافة روافد الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية أيضا .. وكانت إرهاصات الثورة يمر بها المجتمع المصرى وتعبر عنها قوى وطنية عديدة .. وإن كان تنظيم الضباط الأحرار هو احد أجنحة هذه القوى الوطنية .. إنه استأثر بكل شىء عندما أصبح فى مقعد الحكم .. وأناب عن كل القوى بل وعن الشعب نفسه فى مواصلة الكفاح والنضال والبناء والتعمير واتخاذ القرارات فى جميع الأحوال .

والباحث عن القضية التى كانت تطرحها الثقافة فى تلك الفترة يكفيه أن يقرأ هذه العبارة التى كتبها « عبد الرحمن الشرقاوى » عام ١٩٥٣ فى افتتاحية العدد الأول من مجلة « الغد » التى كان يصدرها مجموعة الكتاب الذين يمثلون اتجاهاً تقدمياً تحت عنوان « دفاع عن الثقافة » :

« .. ثقافة تؤدى دورها المجيد فى توجيه الانسان إلى أكبر قدر من السعادة وقدر أكبر من الأمن .. وقدر أكبر من الحرية ، ثقافة تؤمن بالحب بين الناس وتؤمن بالحرية لكل الناس وتجعل من نفسها قلعة تحمى الحياة والمستقبل » .

وعلى الرغم من أن عبارة « الشرقاوى » ترتدى ثوباً فضفاضاً .. وتحمل نظرة ليبرالية للثقافة .. إلا أنها تحدد مطلبها بقدر أكبر من الحرية والسعادة والأمن بالاضافة إلى أنها تتحسس الطريق نحو قوى الثورة لاكتشاف النوايا .. و« جس النبض » .. وكان الشرقاوى أحد فرسان هذه الفترة هو ومجموعة من التقدميين تضم أحمد ابو الفتح وحسن فؤاد وصلاح حافظ ولطفى الخولى وأحمد بهاء الدين وفتحى غانم وعبد العظيم أنيس .. وكان الشعار الذى تطرحه هذه المجموعة « الفن فى سبيل الحياة » .. وكان هناك فريق آخر يتزعم قيادته الدكتور لويس عوض الذى تولى مسئولية الإشراف على صفحة الأدب فى جريدة ، الجمهورية عام (٥٣ ــ ٥٤) .. وكان شعار هذه الصفحة ــ أيضاً ــ « الأدب فى سبيل الحياة » .. وبذلك أصبح للثقافة هدف .. بعد أن كان د. طه حسين يقول بأن « الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسل كيف نمت ولا ما سر جمالها وهل هى نافعة أم غير نافعة » وبذلك انتهت مرحلة توظيف الفن لصالح المجتمع . وكانت تلك أولى المعارك التى نشبت فى عهد الثورة عام ١٩٥٤ بين طه حسين والعقاد من جهة ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جهة أخرى .. حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومضمونه .

وكان لموقف الثورة المحايد تجاه

المدارس الأدبية المختلفة دور أساسى فى نضوج الأدب الجديد فأعطت لكل مدرسة فرصة التعبير عن نفسها فدفعت هذه الحيدة بالجديد إلى سطح الحياة الثقافية وتركت المتآكل يواجه مصيره فى اتجاه الفناء .

وشهدت بدايات هذه المرحلة نهضة ثقافية واسعة النطاق بدأت بعملية استقراء لكفاح الشعب المصرى .. تجلت فى الأعمال الإبداعية لرواد هذه المرحلة فنجد نجيب محفوظ يخرج علينا بثلاثيته الشهيرة عام ٥٦ و٥٧ .. والتى كان قد انتهى من وضع اللمسات الأخيرة لها قبل قيام الثورة بسنوات قليلة وراح يوسف ادريس يحكى لنا عن بطله الفدائى الذى يفاجئه الحب وسط المهام القتالية ورصاص الإنجليز فى قصة حب رقيقة فيتسلل لمشاعرنا الحس الوطنى بدون تكلف أو افتعال .. وتتوالى عمليات الاستقراء لينتهى معظمها بقيام الثورة .. وتتداول الموضوعات والأفكار من كاتب لآخر بين جيل جديد من الروائيين الذين تكون وجدانهم الفنى قبل الثورة .. وجاءت الثورة فأفرجت عن مكنون أسرارهم فظهرت أعمالهم فى صورة أدب قومى لا شبهة فى قوميته ومنهم : احسان عبد القدوس ويوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله ومحمود البدوى وأمين يوسف غراب ومحمد صدقى وعبد الرحمن فهمى وسعد مكاوى وغيرهم ..

ومن هنا بدأ الازدهار فى أوصال الحركة الثقافية .. وتفجرت طاقاتهم الابداعية .

فى المسرح

وكان من أبرز روافد الحركة الثقافية وأكثرها نشاطاً مسرح الستينيات الذى استطاع منذ وقت مبكر أن يرسم خطوطاً واضحة للمسرح المصرى .. بعد أن قضى عمره يتسول نصاً أجنبياً أو يقتبس عملاً أوربياً ويبرز من رواد هذه المرحلة من احتل الصدارة فى مجال ابداعه مثل نعمان عاشور .

ففى وقت مبكر للغاية يكشف لنا نعمان عاشور فى مسرحية « الناس اللى تحت » عن الصراع بين القيم الثورية والقيم الزائفة وفى المقابل يكتب لنا عام ١٩٥٨ مسرحية أخرى تحت عنوان « الناس اللى فوق » رافضاً فيها التوفيق بين الطبقة التى كانت تحكم والطبقات الأخرى .. وكانت تلك المسرحية أول عمل فى الأدب المصرى بعد عام ١٩٥٢ جاءت معبرة عن محاولة تأسيس مجتمع غير طبقى وذلك بحذف ما تبقى من آثار الاقطاع والراسمالية .. وإلى جوار هذه الأعمال المبكرة تفجرت طاقات مجموعة كبيرة من الكتاب والفنانين فى المسرح فكتب لنا يوسف ادريس « جمهورية فرحات » و« ملك القطن » و« اللحظة الحرجة » و« الفرافير » وكتب الفريد فرج « سقوط فرعون » و« حلاق بغداد » و« سليمان الحلبى » وكتب محمود السعدنى « عزبة بنايوتى » و« القرنص » وكتب سعد الدين وهبة أجمل أعماله المسرحية « المحروسة » وسكة السلامة و« السبنسة » و« كوبرى الناموس » وكتب لطفى الخولى « قهوة الملوك » و« القضية » وكتب مصطفى محمود « الزلزال » وكتب ميخائيل رومان « الدخان » و« الحصار » .

وفى الشعر :

كان عبد الرحمن الشرقاوى قد بدأ بهدم العمود التقليدى للشعر . ومعه صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى .. فأجهزوا وأتموا بناء المدرسة الحديثة للشعر الحر المرسل .. وتحمل صلاح عبد الصبور عبء إثراء هذه التجربة فاستكمل أدواتها وارتقى ببنائها الجديد حتى صار عميدها بعد أن اقتحم بخطى واثقة المسرح الشعرى شكلاً ومضموناً .. وجاء الرعيل الثانى من الشعراء فبرز منهم عفيفى مطر وأمل دنقل وفوزى العنتيل ومحمد إبراهيم أبو سنة وبدر توفيق .

وفى القصة

كان نجيب محفوظ قد أسس مدرسته العريقة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ثم واصل وتواصل مع أحداث المجتمع .. وتوالت الأسماء التى راحت ترصد الحياة الاجتماعية والسياسية لمصر كل حسب إمكاناته الفنية ومن خلال فلسفته .. وأبرز هذه الأسماء د. يوسف أدريس الذى أسس مدرسته باجتهاداته الخاصة وأمتلك أسرار صياغة جديدة ومضامين مبتكرة فى القصة القصيرة والرواية .. متغلغلاً فى أدق القضايا الانسانية .. وتوالت الاسماء من جيل الرواد : نذكر منها : فتحى غانم ، صبرى موسى ، عبد الله الطوخى ، علاء الديب ، محمد عبد الحليم عبد الله ، عبد الحميد جودة السحار ، إدوار خراط ، يوسف غراب وغيرهم كما برع أحسان عبد القدوس ويوسف السباعى فى رصد الحياة الارستقراطية وخباياها وكشف قناعها .

وفى مجال النقد الأدبى :

لم تكن الحياة الثقافية ليكتب لها النماء والازدهار فى تلك الآونة لولا تلك الرعاية المخلصة التى قام بها مجموعة

النقاد الذين عكفوا على نقد ذلك الكم الهائل من الأعمال الابداعية فتناولوها برؤاهم الواعية بالنقد والتقييم فأثروا هذه الأعمال وساهموا فى تطوير أدوات مبدعيها من حيث الشكل والمضمون نذكر منهم : د. على الراعى ، د. لويس عوض ، د. عبد القادر قط ، محمود أمين العالم ، د. عبد العظيم أنيس ، رجاء النقاش ، فاروق عبد القادر ، فؤاد دواره ، د. غالى شكرى ، وأحمد رشدى صالح .

●●

وعلى الرغم من هذه النهضة الثقافية الشاملة التى عمت البلاد والتى بدا واضحاً خلالها أن هناك مساحة عريضة لحرية الإبداع أتاحتها الثورة لكتابها وأدبائها ومفكريها ! إلا أن ثورة يوليو وقعت فى تناقض حاد بينها وبين مثقفى اليسار ومثقفى اليمين على السواء واختلفت معهم منذ البداية فبينما كان معظم هؤلاء المبدعين الذين صاغوا هذه النهضة الثقافية من التقدميين كان هناك مئات اليساريين المصريين فى سجن الواحات يقضون فترة مفتوحة من الاعتقالات بلا محاكمات ولاتهم وخارج السجن كان عبد الناصر يصدر قرارات التأميم الإشتراكية الشهيرة عام ١٩٦١ !!.. ويعلن عن تشكيل اللجنة التحضيرية التى تضم ممثلين لكل فئات الشعب ليقدم للشعب نصاً اشتراكياً فضفاضاً أطلق عليه « الميثاق الوطنى » ويبدأ فى تكوين الإتحاد الإشتراكى بعد هيئة التحرير والإتحاد القومى كحزب واحد ومؤسسة سياسية وشعبية حاكمة تعادل فى التصور الحزب الشيوعى ويخوض فى نفس الوقت معارك قومية لإرساء قواعد نهضة صناعية وبناء السد العالى .. بل وتمتد أيادى الثورة البيضاء إلى جميع الأشقاء والأصدقاء لمساندة حركات التحرر الوطنى ضد الاستعمار فى بقاع كثيرة من الأرض !!

أحمد بهاء الدين

كان كل ذلك يحدث والرفاق الذين نادوا بهذه الأفكار خلف أسوار السجون تأتيهم الأخبار خافتة ومهموسة تتسرب إليهم مع بصيص الضوء الواهن عبر كوَّات صغيرة فى الجدران العالية للزنازين المعتمة فى جوف الصحراء الغربية حيث معتقل الواحات الكئيب الذى تحول بفضل إصرارهم على مواصلة الحياة إلى معسكر للتثقيف وتبادل الخبرات وزيادة الوعى وفصول لمحو أمية عساكر الحراسة ومدرسة للتثقيف لمناقشة الأوضاع السياسية وتحليل طبيعة السلطة .. وبفضل هذه الأفكار التى تفاعلت لتصنع داخل السجن مجتمعاً يموج بالمشاعر النبيلة والأعمال الابداعية التى عبرت عن المأزق التاريخى لليسار المصرى الذى أوقعهم فيها النظام .. ووسط هذا الجو المشحون بالمتناقضات كتب فؤاد حداد ـ من داخل سجن الواحات ـ بالاشتراك مع صديقه متولى عبد اللطيف ملحمته الرائعة « الشاطر حسن » التى كانت أشبه بالملاحم التى يتمثل فيها البطل الشعبى وكأنه فارس لا يقهر ولكنه يصبح قادراً على تحقيق الأمنيات النبيلة وكان هذا الفارس هو الشعب دائما عند فؤاد حداد الذى كان يرويها بنفسه على مدى ساعتين ونصف فى ليالى رمضان القمرية بسجن الواحات الخارجة عام ١٩٦١ وكان فؤاد حداد يحكى بشجن ومرارة مستهلاً هذا العمل بهذه العبارة الرقيقة :

« طب واحنا مين ؟ !

ما احنا الفوارس اللى بتقاوح بحق وحقيق . بنى آدم أشد من الصخر لكن قلبه رقيق . احنا لبعضنا يا ناس . نحب ونحس وندفى بعض . نجتمع فى الدار ... » .

وكان هذا التساؤل « طب واحنا مين ؟! » يعكس الحيرة التى وقع فيها كل المعتقلين فى سجون الواحات ... فقد كانوا يسمعون عن تلك المعارك المجيدة التى يخوضها الشعب المصرى فى شتى المجالات تحت قيادة عبد الناصر وترتسم فى عقولهم وأمام أعينهم علامات كبيرة للاستفهام وأخرى للتعجب وكان لابد من العثور على حل لهذا اللغز المحير للخروج من هذا التناقض ولحل هذه المعادلة الصعبة كان لابد من التراجع ولم يأت (الحل) إلا من خلال (حل) جميع الأحزاب الشيوعية داخل المعتقل ... وكان لابد من وجود تحليل سياسى يبرر الحل وجاءت المبررات شديدة الشبه من مبررات ثورة يوليو ذاتها حيال هذه النقطة فقد كانت الثورة ترى أنها تحمل على عاتقها أمانى الجماهير القومية وتخوض نيابة عنهم كل المعارك القومية وتواجه نيابة عنهم جميعاً كل القوى الرجعية والعميلة وتنفرد (وحدها !!) بمواجهة الأمبريالية العالمية ومندوبتها فى المنطقة إسرائيل .. وبذلك لا يكون هناك أى متناقضات بين فصائل القوى الوطنية وثورة يوليو ومن هنا بادرت كل القوى الوطنية وطليعتها المثقفة بالتعاطف والتصالح مع الثورة ثم بالانضمام إلى صفوفها لانجاز ما تبقى من مهام ثورية لم تنجز بعد ..

لدرجة أن مسرحية « عيلة الدوغرى » قدمت لأول مرة فى عيد ثورة ٢٣ يوليو الحادى عشر عام ١٩٦٣ على المسرح الدائم الذى انشأه بسجن الواحات المهندس فوزى حبشى وقام بإخراجها حسن فؤاد تحت إشراف (الرائد أحمد زكى من قوة سجن الواحات) !!

وكان هذا المسرح قد قدم من قبل مسرحية « الخبز » سنة ١٩٦١ لصلاح حافظ و« حلاق بغداد » سنة ١٩٦٢ لألفريد فرج و« الحل الأخير » و« أختام المدينة » سنة ٦٢ و ٦٣ لصلاح حافظ ايضاً وأخرج حسن فؤاد على نفس المسرح روائع المسرح العالمى « لإبسن » و« برناردشو » و« جوركى » و« ميللر » وكان المثقفون المسجونون يقومون بالتمثيل والتلقين والإدارة المسرحية وكان هناك نهضة مسرحية فى الحركة الثقافية داخل السجون وخارجها أيضاً !!

وقد وصل تفاؤل المثقفين المصريين بنوايا الثورة الحسنة تجاههم أن الكاتب الكبير (محمود أمين العالم) يقول معلقاً على هذا العمل المسرحى فى دفتر التعليقات على المسرحية داخل السجن :

« لم يكن تقديم عيلة الدوغرى مجرد اداء رائع لعمل رائع بل كان عملاً سياسياً كذلك شاركنا فيه شعبنا الاحتفال بثورته المجيدة والتطلع إلى أيام امجد واروع وإذا كان هذا الحصاد ونحن فى قلب الصحراء وخلف الأسوار فما أروع وأمجد واغنى هذا الحصاد عندما تخرج غداً هذه المواهب إلى أحضان شعبنا العظيم » [1] .

وأيا كانت طبيعة العلاقة (الغريبة) بين ثورة يوليو والمثقفين المصريين !! وأيا كانت النتائج التى تمخضت عنها حركة الثقافة المصرية فى الستينيات إلا أنها رغم كل شىء كانت تعتبر أخصب الفترات عطاء للآداب والثقافة .. ونلحظ أن هذا الخصب لحق العديد من نواحى حياتنا الفنية والثقافية .. سواء فى الأدب أو الموسيقى أو الفن التشكيلى .

وكان من الممكن أن يمضى الخط البيانى للحركة الثقافية فى تصاعد واضطراد فيفضى ذلك إلى مزيد من الإبداع والتفوق على النفس .

ولكن جاءت رياح نكسة ٦٧ فتبعثر كل شىء .. وإن كانت النكسة نتيجة طبيعية لعديد من الأسباب التى أدت إليها — ليس هنا مجال الحديث عنها — إلا أن ما أصاب أدباء ومثقفى هذه المرحلة من ارتباك .. رشح جيلاً جديداً لتولى مهام المرحلة التالية والتى ظل أصحابها الحقيقيون يعانون آلام مخاض الخروج للوجود إذ كان أدباء مرحلة مضت يسدون بأسمائهم الشامخة الطريق أمام أدباء شبان ينتظرون إفساح الطريق والصدور لإبداعاتهم .

المرحلة الثالثة :

إن المرارة التى استيقظ عليها جيل الأدباء الشبان — فى ذلك الوقت — عشية تنحى « عبد الناصر » وإعلان الهزيمة .. ظلت تصاحب النغمة الأساسية لإبداعاتهم لفترة طويلة فإن الإحباطة الشديدة للنظام الذى تمخضت سياسته عن الهزيمة .. جعلت فرسان الستينيات يلوذون بالصمت والاكتئاب .. وربما الذهول .. وانعكس ذلك على حياتنا الثقافية .. ومن هنا بدأ التدهور وهبوط الخط البيانى للإبداع نحو الهاوية والسقوط وإن كان رواد الستينيات قد هزتهم الفجيعة فصمتوا احتراماً للذات أو إجترارا للأحزان .. أو

ارتباكاً .. أو إفلاساً .. فان الصمت والخروج من الساحة دون ترتيب سابق .. قد أفسح الطريق أمام المتطفلين على الثقافة ومحترفى الارتزاق والتهليل وفجأة سقطت الحياة الثقافية فريسة سهلة فى أيدى أنصاف المثقفين وأنصاف الموهوبين .. فباحتجاب الرواد من جهة .. وعدم تمكين الجديد من الخروج لحيز الوجود من جهة أخرى .. أخليت الساحة تماما لانصاف وأرباع الموهوبين إذ كانت هناك دائما قوى رجعية وربما سلفية تقف خارج خطوط الثقافة فى انتظار لحظة السقوط لتقفز فى خفة ومهارة فوق سطح الحياة الثقافية لتعبث بكل شىء فى إتجاه الهبوط .

ثم ظهرت أشكال مستقلة بجهود ذاتية متحايلة على قانون المطبوعات مجتازة لمحاذير النشر .. فاستوعبت هذه الأشكال بعضاً من انتاج هذا الجيل على فترات متقطعة خلال هذه المرحلة .. حاولوا بها أن ينفذوا إلى جمهور المتلقين للثقافة بداية بمجلة « جاليرى ٦٨ » ومروراً « بسنابل » .

وكأن جيل الرواد بأعمالهم التى قدموها بعد عام ١٩٦٧ يشيعون تلك المرحلة من حياة الثقافة المصرية إلى مثواها الأخير .. لتبدأ مرحلة جديدة يختلط فيها الحابل بالنابل وتتعثر فيها البدايات وتبكر فيها النهايات .. رغم كل الجهود التى بذلها جيل الرواد لإقالة النظام من كبوته وشحذ حماس الأمة لتعيد توازنها من جديد لتواجه أشرس أعدائها (الصهيونية والجهل والتخلف والارتداد) .

رغم كل هذه المحاولات إلا أن هذه المرحلة أغلقت آخر صفحاتها بموت عبد الناصر فقد كانت نكسة ٦٧ ، فى واقع الأمر : «هزيمة لأرقى مراحل


نعمان عاشور

النهضة ... كانت الناصرية قد وعدت بمبنى جديد للنهضة يقوم على ثنائية جديدة هى (القومية العربية والعالم) بدلا من الإسلام والغرب . كانت القومية العربية فى المفهوم الناصرى تتضمن الإسلام لتأصيل الوحدة القومية وكان العالم فى المفهوم الناصرى يتضمن العصر وفكره وتراثه الإنسانى . ولكن الثنائية الجديدة اعتمدت على التوفيق أيضاً وليس على التركيب الذى كان يتطلب إبداعاً جديداً للديمقراطية واستقبالاً جديداً للقوى الإجتماعية القادرة وحدها على صنع «الثورة الثقافية» التى تحل محل النهضة .. ولكن الناصرية اكتفت بتشييد المدخل النظرى ولم تستكمل البناء الواقعى لذلك فحين سقطت المحاولة كانّ الأمر هزيمة نهائية لأرقى مراحل النهضة» !!(٢).

محاولات الخروج :

انقشع الغبار ووضعت الحرب أوزارها وبات واضحاً أن هزيمة ٦٧ أثقل من الجبال الرواسى .. ومن ثقوب الثوب الفضفاض التى مزقته رياح النكسة وكانت ترتديه الحركة الثقافية ناصعاً وزاهياً عشية الخامس من يونيو ٦٧ .. من خلال تلك الثقوب اطلت علينا على استحياء اعمال المبدعين الجدد الذين خرجوا من معطف الحركة الثقافية مثقلين بجراح النكسة محملين بأحباطات احلامهم المؤجلة !!

فرغم المصاعب الجمة التى كان يتعرض لها ادباء المرحلة الجديدة فى محاولات الخروج إلا أن طلائعهم استطاعت أن تنفذ من الحصار المفروض حولهم .. ليثبتوا اقدامهم على أرض إبداع جديدة وصلبة .. مجددين

فى القوالب والتكنيك متجاوزين حدود مضامين وأشكال إبداعية وضع قواعدها رواد الستينيات .. إذ أن ما حدث فى ٦٧ كان جديراً بأن يجعل من ابدعوا بعدها يخرجون عن القوالب التقليدية للإبداع . فنجد جمال الغيطانى يخرج علينا بـ «أوراق شاب عاش من ألف عام» عابراً ومعبراً عن مرارة النكسة .. وتستهويه التقريرية التى إنفرد بها ويأتى شاعر القصة القصيرة «يحيى الطاهر عبد الله» ليكسر الرتم التقليدى ويقتحم عالماً جديداً غنى بمفرداته الخاصة .. أكتشفه هو وصار مملكته الصغيرة فيتحفنا بمجموعاته : «ثلاث أشجار كبيرة تثمر برتقالاً» «الدف والصندوق» ، «أنا وهى وزهور العالم» ، الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ثم «حكايات الأمير» ورواية واحدة «الدف والصندوق» .. ويعاجل الموت يحيى قبل أن يقيم جدران عالمه الخاص وإن كان قد أقام هيكله بما يؤكد أن عالمه رائع الجمال وشديد الخصوصية .. فقد ترك لنا وميضاً غريباً مثيراً للدهشة تطل منه أصالة عريقة وصوت متميز مجنون قد لا ينجح أحد فى أن يقتفى أثره .. فهذا عالمه الخاص ولد بين يديه ومات بأسراره .

أما «صنع الله إبراهيم» .. الذى يبدو أنه كان أكثر ادراكاً ووعياً من رواد الستينات فقد أصابته المرارة قبل أن تقع النكسة بسنوات فكتب لنا بمرارة العلقم .. وبنزق واع يكاد يسقط بالقرب من نزق «غريب» كامى . فأخرج لنا «تلك الرائحة» .. و «نجمة أغسطس» ويخرج من ثورته «البير كاميه» على الأشياء فى روايته «اللجنة» ليصرخ فى وجوهنا متخلصاً من عبثيته وعبوثه . لينبهنا بعمق المأساة التى نحن مقبلون عليها ونحن نعيش بدايات الحقبة النفطية بكل تداعياتها المريرة وواقعها الردىء .

وتمضى بنا الأحداث مسرعة فينتظم طابور من أسماء المبدعين الجدد نلمح لكل منهم تجربته الخاصة وتكنيكه الجرىء مثل : مجيد طوبيا وأحمد هاشم الشريف ويوسف القعيد وعبد الحكيم قاسم ومحمد مستجاب وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وعبده جبير وجار النبى الحلو ومحمد البساطى ، على عكس جيل الرواد الذين ظلوا أسيرى مدرستين متميزتين قاد الأولى نجيب محفوظ وتزعم الثانية يوسف إدريس وتحت لواء كلا المدرستين إندرج العديد من الإبداعات والنغمات المختلفة .

ومن أسماء المبدعين الجدد نقرأ «لمجيد طوبيا» أول أعماله عام ٦٧ «فرستوك يصل للقمر» .. و « خمس جرائد لم تقرأ » و « الأيام التالية » و « الوليف » .. وعلى الرغم من أن مجيد استعان بالتكنيك الغربى فى صياغة بعض أعماله إلا أن انغماسه فى الواقع المصرى أكسب أعماله قيمة فنية أصيلة .

أما «يوسف القعيد» الذى يتوازى خطه مع خط «الغيطانى» فى بعض أعماله من حيث التقريرية .. وإن كانت تقريرية القعيد تبعث فينا الغيظ أكثر مما تجعلنا نتعاطف مع شخوصه .. إلا أننا نستطيع أن نقول أن ليوسف القعيد مذاقه الخاص الذى يدفعنا للخروج عن مشاعرنا مكرهين لنلعن ذلك اليوم الذى نعيش حتى نلعق جراحنا ونبتلع إهانتنا ونصمت صاغرين !!

ويكتب «عبد الحكيم قاسم» فنشم فى أعماله «تلك الرائحة» المرة التى تنبعث من أعمال صنع الله إبراهيم .. كما جاء فى «أيام الإنسان السبعة» .

ويرتاد «خيرى شلبى» عالماً جديداً بلغة جديدة فيعزف لنا ألحاناً شعبية تنبعث أصداؤها من حارات القاهرة القديمة وأعماق الريف العتيقة .

أما إبراهيم أصلان فيأخذنا معه فى رحلة ليلية مع أشجان «مالك الحزين» فيدمى قلوبنا بلغة سهلة وبسيطة وبناء معمارى محكم ... ويأتى إبراهيم عبد المجيد فيقيدنا مع أبطاله المحبطين فى «ليلة العشق والدم» والصيف السابع والستين» ويحكى لنا محمد البساطى عن «أحلام رجاله ... قصار العمر» .

وإذا أراد عالم فى الاجتماع أن يرصد الآثار النفسية ولحظات الإحباط الحافلة بالاكتئاب والشجن لتلك الفترة ليس عليه إلا أن يعيد قراءة كل أعمال هذا الجيل الذى تفتحت أحاسيسه على الحلم الناصرى الجميل وما أن أمسك بالقلم ليسجل تلك الأحاسيس حتى أنهار الحلم وسقط الجميع فى «هاوية من الحزن لاقرار لها»[٣] .

وإن كانت تلك الأسماء قد لمعت فى الرواية والقصة .. فهناك الرعيل الثانى من شعراء الفصحى .. صدر لبعضهم دواوين خاصة فى طبعات هزيلة .. أو نشر لبعضهم قصيدة هنا أو قصيدة هناك .. كلما تعطفت القنوات الرسمية وأفسحت لهم ركناً فى جريدة أو مجلة ويبرز من تلكم الأسماء أحمد عنتر ، حسن طلب ، رفعت سلام ، حلمى سالم ، طلعت شاهين ، على قنديل «الذى عاجله الموت فى حادث اليم وقد كان واعداً» وأمجد ريان ومحمد أبودومه .. وإن كانت هذه الأصوات تأثرت كثيراً بمدرسة صلاح عبد الصبور إلا أن التمرد الكامن داخل كل منهم جعل لصوت محمود درويش وأدونيس صدى

عالياً فى أركان قصائدهم وإن كان ذلك قد حدث فى بدايات الطريق فهم الآن قد تحددت ملامحهم وتبلورت معظم هذه الأصوات فى صورة تكاد تكون نهائية ومكتملة وإن كانت تلك الأصوات لم تقل كل ما لديها بعد ولم يسمعها كل من يريد الإنصاف ..

وإن صح هذا التقسيم الذى أوردناه على مراحل ثلاث .. فإننا قد أغفلنا نصيب الشعر العامى ليس عن عمد ولكن لخصوصية طبيعته الإبداعية ولكن على عجالة نقول :

أن شاعرنا الفنان «فؤاد حداد» قد حمل لواء العامية من رائدها الأول بيرم التونسى وإن كان بيرم هو الموهبة التلقائية والمعلم .. فإن فؤاد حداد بمثابة الصوت المثقف الذى أرسى دعائم الشعر العامى .. فقد انجز كل مهام الزجل واستنفد كل الأشكال والصيغ الزجلية وبات الزجل بعد رحيل بيرم غير قادر على استيعاب الحاضر بكل متغيراته وتطوراته المتلاحقة .. ومن هنا برز الدور الرائد لفؤاد حداد فى الشعر العامى .. خاصة وإنه لم يكتف بأن ينهل من عيون التراث ما نهل .. بل انه راح يترجم لشعراء المقاومة الفرنسية وبول أيلوار وأرجون وغيرهم فامتلك أدواته واستلهم من التراث ما أعانه وإن كان فؤاد حداد ينفرد بهذه القيمة فإنه أيضاً هو همزة الوصل ما بين بيرم وجيل الستينات من شعراء العامية .. الذى يأتى فى مقدمته صلاح جاهين ومن بعده يأتى الفرسان الثلاثة عبد الرحمن الأبنودى وفؤاد قاعود وسيد حجاب وعلى أيديهم ارتفعت أسهم الشعر العامى واضفى عليه كل منهم من تجربته الخاصة ولكنته المتميزة ما أثرى به حركة الشعر العامى بشكل عام ..



عبد الرحمن الشرقاوى

وإن كان صلاح جاهين يعتبر بحق أستاذ هذه المدرسة فهو الذى قدم رفاقه للناس حجاب والأبنودى وقاعود فى بداية الستينات .. إلا أن تجربة الأبنودى كانت غنية ومتفردة .. وهى أكثر استيعاباً لوظيفة هذا الفن .. أما سيد حجاب فهو رومانسى هذه المدرسة بحسه المرهف ولفظه الأنيق أما فؤاد قاعود فله صوته المتميز وإن كانت رائحة بيرم التونسى بعبقها وأصالتها تخرج من بين أعماله من حين إلى آخر إلى أنه صاحب رؤى شعرية خاصة فى قصائده العامية المرسلة .

ولأن صلاح جاهين تغنى بالثورة وغنى لها فقد كان أصدق المتأثرين بنكسة ٦٧ وأكثرهم شجاعة فى مواجهة النفس حتى أنه كتب فى مقدمة الدواوين التى أصدرها يقول : «آخر أعمالى فى هذه الدواوين هو قصاقيص ورق وبعدها جاءت هزيمة ٦٧ والقت بى فى هاوية من الحزن لا قرار لها » .

أما عبد الرحمن الأبنودى الذى ارتبط بالثورة على طريقته الخاصة ومن خلال إلتصاقه «بالأرض والعيال» وقراءته فى «جوابات حراجى القط وفاطمة عبد الغفار» .. لذلك عندما أدركته النكسة خرج علينا بديوانه «الزحمة» حاملا مرارة كل هذه الفترةثم أتبعه «بصمت الجرس» وإن كان قد لعب دوراً هاماً فى شحذ حماس الجماهير باغنياته التى رفضت الهزيمة .. ومن الغريب أن شعراء العامية من رواد الستينات هم أكثر المبدعين الذين أصروا على مواصلة البقاء ورفض الهزيمة فكان فؤاد حداد بدأ يكتب من نور الخيال فى جريدة الجمهورية وفؤاد قاعود بدأ مع الفنان «حجازى» رسام الكاركاتير الشهير فى كتابة رحلات

اسبوعية فى مجلة «صباح الخير» تتغنى بعظمة هذا الشعب ورفض هذه الأمة للهزيمة وخرج علينا بعدها بأول دواوينه إنى أعترض .. معبراً بذلك عن رفضه التام لكل أسباب الهزيمة وكل خطوات الانسحاق والتقهقر للخلف فى اتجاه الهبوط .. وكان عبد الرحمن الأبنودى يكتب للاذاعة «بعد التحية والسلام» ووجوه على الشط «الذى أرسل من خلاله أجمل رسائل الصمود من «بيت من بور توفيق» «وجبلاية الفار» إلى آخر الرسائل الرائعة .

وكان سمير عبد الباقى يحاول الخروج من الحصار المضروب حوله من بعد خروجه من السجن فبدأ صوته فى النفاذ إلى أسماعنا ، كما الهب شاعرنا مجدى نجيب بديوانه «صهد الشتا» .

وبعد نكسة ٦٧ برز لنا طابور لا ينتهى من شعراء العامية ويبدو أن سهولة الولوج من هذا الباب أفرزت لنا عدداً هائلاً من محترفى هذا الفن .. مما ادى لسقوط الكثير منهم فى محظور التكرار والتقليد فأتت أعمالهم مسوخاً مشوهة ولكن ظلت هناك علامات بارزة اعطت ومازالت تعطى الكثير والجديد .

فأحمد فؤاد نجم الذى أفزعته الهزيمة فنفض يديه مما كان يكتبه وراح فى مرارة ساخرة يكتب أشعاره وبها الداء والدواء .. مقتحماً فى جرأة كل حدود الممنوعات متخطياً حواجز لم يكن يجرؤ أحد على اجتيازها .

ومن الأصوات المتميزة التى فجرتها النكسة : زين العابدين فؤاد الذى خرج علينا بديوانه الجميل «وش مصر» فأشجانا بصوت متعب رهيف وأشعار جديدة وهموم من نوع خاص تمتد فى جذور الأرض من قديم الزمن . محمد سيف الذى أنشدنا فى غنائياته أنشدة مصر السبعة وزكى عمر ويسرى العزب ومحمد نصر وماجد يوسف وإن كانوا جميعاً لم يعطونا كل ما لديهم بعد .. فاستمرارهم دلالة وجود وتواجد حتى الآن .

وعلى الرغم من أن مرحلة ما بعد النكسة قد افرزت لنا جيلاً ينطق بالمرارة والتمرد فإن هذه المرحلة شهدت فى بدايتها مداً ثورياً بعيداً عن كنف النظام .. ثم انحصر هذا المد بعد إحكام الحصار حول هذا الجيل .. لدرجة أدت إلى إغلاق مجلتين فكريتين كانتا حصاد جهد جيل الستينيات .. والمتنفس الوحيد لعدد كبير من المثقفين وهما «الكاتب» و «الطليعة» .. وبدأ عصر الانفتاح .. فسادت المجتمع المصرى قيم لم يكن ليعرفها حتى فى أقصى ظروفه السياسية والاجتماعية .

«وهكذا كان أول انجازات الثورة المضادة «الانفتاح» على السلفية القديمة والجديدة .. ولم يكن صدفة أن يتعاظم المد السلفى وأن يعض اليد التى فتحت له ابواب السجون ورفعت شعار «العلم والإيمان» .. ولكن الزمان كان قد تغير .. وكان التوفيق الهش بين الطرفين قد ذاب بعد هزيمة ١٩٦٧ وغاب تماماً أثناء الطيران إلى القدس المحتلة فى ١٩٧٧ وانتهى الأمر باجتياح الجيش الصهيونى لبيروت عام ١٩٨٢ .. فانتحر أكبر شعراء لبنان وأحد أبرز الشعراء العرب فى اليوم التالى للغزو (خليل حاوى) انتحر دلالة على أن دائرة الهزيمة قد اكتملت فى خمسة عشر عاماً فلم تكن هزيمة ٦٧ ولا غزو بيروت عام ١٩٨٢ حصاراً عسكرياً وإنما كانت دائرة سقوط النهضة قد اكتملت وانغلقت وشكلت حاجزاً نهائياً بين ما كان وما سيكون»(٤)

وتساقط من حولنا بعد خليل حاوى أجمل الفرسان الواحد تلو الآخر .. فبينما يموت الآلاف من الجفاف والتصحر ينفق العالم المتحضر بلايين الدولارات من أجل التخلص من نفاياه المشعة وبينما يطلب الآلاف من سكان المخيمات الفلسطينية فتوى بتحليل أكل أجساد شهدائهم من جراء الحصار المضروب حولهم .. تلقى فى البحار ملايين الأطنان من المواد الغذائية الملوثة بالأشعاع .. يتمنى من يموتون جوعاً فى المخيمات أن يأكلوها حتى وإن كانت مسممة !!

كل هذا وغيره كانت وقائعه تكتمل فى صورة شديدة القتامة بحلول عام ١٩٨١ .. الذى انتهى باغتيال السادات ومازالت الأحداث تتداعى وتتلاحق بسرعة رهيبة .. ليأتى جيل جديد وتبدأ مرحلة جديدة من حياة الحركة الثقافية المصرية قد تكون بدايتها عام ١٩٨٢ ولا ندرى متى تنتهى ولا عن أى شىء تتمخض .. وإن كنا نتمنى الا تنتهى إلى ما تقول به النتائج والأستنتاجات .. فالمهمة شرسة وضارية وتحتاج إلى مقاتلين وليس إلى رواد شامخين ... لإعادة الأمور إلى نصابها ■

الهوامش :

(١) محمود أمين العالم : من دفتر سجن الواحات ـ تعليق على مسرحية «عيلة الدوغرى» لم ينشر وثائق خاصة .

(٢) د . غالى شكرى : البحث عن علمانية جديدة (بحث)

(٣) صلاح جاهين : مقدمة الدواوين .

(٤) د . غالى شكرى : البحث عن علمانية جديدة (بحث)

حول حالية الماركسية

بشير السباعي

إذا نحينا جانبا العنوان المثير الذى اختارته مجلة « القاهرة » فى عدد سبتمبر وتراجعت عنه فى عدد أكتوبر للندوة الباريسية حول الماركسية فسوف نجد على الفور أن ما يجرى التأكيد عليه فى جميع الأوراق المترجمة إلى العربية هو حالية الماركسية .

وبطبيعة الحال ، فإن ذلك ليس مصادفة ، إذ أن المشاركين فى الندوة – على اختلاف توجهاتهم – ليسوا ممن يمكن للحكمة البورجوازية الرائجة فى هذه الأيام أن تخدعهم ، فهم يحترمون – إلى هذا الحد أو ذاك – قيم الدليل الواقعى والبرهان المنطقى ولا يتساقون بسهولة وراء الأكاذيب حتى وإن أكملت دورتها حول الأرض فى وقت أقصر من الوقت الذى تحتاجه الحقيقة للبس الحذاء استعدادا للسير !

وأول هذه الأكاذيب هو أن الماركسية تقود إلى الجولاج وأن سقوط هياكل الاستبداد البيروقراطى الستالينى يعنى سقوط الماركسية ، وكأن ماركس الذى اعتبر الدولة ، أية دولة والدولة من حيث كونها دولة ، « اجهاضا فوق طبيعى للمجتمع » ، فقد أشرف – من خلال فكره – على صعود البيروقراطيات الستالينية ومنحها شرعية الانتساب إليه !

يؤكد بيديه وتيكسييه على أن زوال الدولة الذى كان ماركس يدعو إليه ويأمل فيه إنما يستهدف بشكل خاص البيروقراطيات التى تفلت من الرقابة الديمقراطية وأن نزعة ماركس الديمقراطية تشمل جميع جوانب الحياة الاجتماعية . ويذكر تيكسييه أن الحديث عن موت الماركسية استنادا إلى انهيار الهياكل التى شيدتها الستالينية هو زعم يحتاج إلى إعادة نظر . ويؤكد بيديه فى مداخلته أن الاشتراكية لم تتحقق فى أى مكان ، بما يعنى أن الستالينية ليست مشروعا اشتراكيا ، ماركسيا أو غير ماركسى . أما روساندا فهى تؤكد على أن فكر ماركس يحافظ على قيمة راهنة أساسا فى نقده للدولة كما تؤكد على تعارض فكرة ماركس عن الديمقراطية مع تجربة الاتحاد السوفييتى الستالينى والكتلة الأوروبية الشرقية عموما . ويذهب تيكسييه فى مداخلته إلى أنه ليس هناك ما هو أغرب على فكر ماركس من الإدعاء بامكانية تحرر البشر عبر « اشتراكية » الدولة » وانه لا يمكن تحميل ماركس المسئولية عن ذلك الإدعاء ونتائجه . أما بدانونى فهو يرد انحطاط ثورة أكتوبر إلى انحطاط أوروبا البورجوازية الفكرى والأخلاقى الذى سمح بالفاشية وحال دون مساعدة الثورة الروسية . ويؤكد أوربينو فى مداخلته على أن سلوك البيروقراطية الستالينية لا يمت بصلة إلى ماركس . ويستنكر سيف فى مداخلته الوجبة الصحفية التليفزيونية اليومية التى تزعم انتساب الديكتاتوريات الستالينية إلى الماركسية . ويعلن بلاكبورن أن ستالين كان وحشا وأنه شوه ومسخ الماركسية على نحو مؤلم . ويؤكد جودولييه أن الديكتاتوريات الستالينية لا يمكنها العثور على مشروعية لها فى فكر ماركس ويحذر هاوج من الخلط بين الماركسية وأيديولوجية البيروقراطية الستالينية . وسوف يكون من المناسب أن نضيف مع نورث – الذى لم يشارك فى الندوة – أن تاريخ الماركسية على مدار السنوات السبعين الماضية هو تاريخ صراعها مع الستالينية ، وهو ما لا يدركه – للأسف – بلاكبورن الذى

رغم أنه يؤكد أن التروتسكيين - بين آخرين - قد أنقذوا شرف اليسار ، يصر على تحميل الماركسيين المسئولية عن سياسات البيروقراطية السوفييتية ، ناسيا أن أحد جوانب وحشية ستالين يتمثل بشكل أساسى فى حرب الإبادة التى شنها على الماركسيين والتى دفعت الفيلسوف الإيطالى لوشيو كوليتى إلى التأكيد على أن التاريخ لن ينسى أن الماركسيين الذين قتلوا بأمر ستالين أكثر من الماركسيين الذين قتلوا بأمر الديكتاتوريات البورجوازية خلال فترة هيمنة ستالين على الاتحاد السوفييتى ، ولم يكن لهذه الوحشية من سبب آخر غير تمسك الماركسيين بالماركسية ومحاربتهم لسياسات البيروقراطية السوفييتية !

والواقع أن هذه الحرب قد بدأت قبل موت لينين . وهذا الأخير هو الذى دشنها بحملته على البيروقراطية وعلى الشوفينية الروسية ، وقد اكتسبت طابعا واضح المعالم مع تكوين المعارضة اليسارية فى خريف عام ١٩٢٣ والتى يؤكد المؤرخ الألمانى ريمان ، استنادا إلى الأرشيفات الألمانية ، إنها كانت أقوى مما كان متصورا حتى وقت غير بعيد .

وقد امتدت ساحة المعركة بين الماركسية والستالينية إلى ما وراء حدود الاتحاد السوفييتى ، حيث لجأ الستالينيون إلى قمع حركات عمالية مناهضة للستالينية خارج الاتحاد السوفييتى ، كما هو الحال ، مثلا ، مع الحزب العمالى للوحدة الماركسية الذى تم الاجهاز على الآلاف من مناضليه على أيدى عملاء الشرطة السرية الستالينية فى أسبانيا خلال الحرب الأهلية الأسبانية .

ومن الطبيعى أن تتركز شراسة الوحشية الستالينية على أبرز ممثلى التيار الماركسى سعيا إلى إخراس أصواتهم المنددة بالردة على الماركسية وعلى ثورة أكتوبر ، وهذا هو السبب وراء اغتيال أبرز ممثلى هذا التيار داخل روسيا الستالينية وخارجها : كريستيان راكوفسكى ، ليون سيدوف ، ايرفين وولف ، رودولف كليمنت ، ايجناس رايس . ليون تروتسكى ...

ومن المؤكد أن مما له مغزاه العميق أن يلتسين ، الذى يملك الآن الأرشيف الستالينى ، لم يكشف حتى الآن - ولن يكشف أبدا - جرائم الستالينية التى استهدفت ممثلى الماركسية فى الاتحاد السوفييتى وخارجه لأن مثل هذا الكشف سوف يهدم من الأساس مزاعمه عن مسئولية الماركسيين عن الستالينية .

وتظل المشكلة التى تؤرق كثيرين من المشاركين فى الندوة هى مشكلة التخطيط والسوق والتى ترتبط ارتباطا حميما بمشكلة الحياة السياسة للمجتمع وكفاءة الانتاج ، وفى هذا السياق ، تجرى مقارنة أفكار « فيبر » مع التجربة الستالينية كما تجرى محاولة الاستناد إلى « نوف » فى إطار الترحيب بالبيرسترويكا مع محاولة - غير مشروعة فى اعتقادى - للعثور على مرتكزات لدى تروتسكى ، فبرنامج البيرسترويكا هو برنامج انتقال إلى الرأسمالية بينما حديث تروتسكى يتركز على الانتقال إلى الاشتراكية ، وهو ما أبرزه نورث فى رده فى ١٤ أبريل ١٩٩١ على مؤرخ سوفييتى .

والحال أن الأوراق المترجمة التى بين أيدينا لا تسمح بتصور أن أحدا من مقدميها يدافع عن الحكمة البورجوازية الرائجة التى تزعم أن أى شكل من أشكال الاقتصاد المشترك لابد وأن يكون بيروقراطيا وسلطويا وغير كفء وأن السوق الرأسمالية هى الوحيدة القادرة على إتاحة الديمقراطية و« الاختيار الاستهلاكى » والكفاءة الإنتاجية . فهم يعرفون أن وجود ٨٧ مسحوق غسيل متطابقة ، لكل منها تكاليف استحداثه وتعليبه والإعلان عنه ليس نتاج اختيار ديمقراطى من جانب المستهلكين ، بل هو نتاج المزاحمة الرأسمالية لا أكثر ولا أقل ! كما أنهم يعرفون أن التسوية بين مبدأ التخطيط وكاريكاتيره الستالينى تشكل المدخل الرئيسى للتصالح مع الأمر الواقع الذى لا يحتمل ، ناهيك عن أنها لا تصمد للنقد من زاوية البرهان المنطقى ، إذ لا يوجد برهان منطقى واحد على مشروعية مثل هذه التسوية . فالتخطيط الاشتراكى الديمقراطى من جانب « عمال متحدين » هو إمكانية لا يحليها إلى امكانية مجردة غير الأعمى الذى يعجز عن رصد إمكانات الواقع المعاصر .

لكن تحويل هذه الامكانية إلى واقع ملموس إنما يحتاج إلى ثورة ، وهو ما تؤكد عليه روساندا ، تمشيا مع ماركس الذى يبدو ، من جهة أخرى ، أنها لا تدرك محورية أفكاره عن الوفرة التى لا غنى عنها لتحقيق هذه الامكانية . وربما تكون مناقشة جودولييه لأفكار ماركس عن الثورة البروليتارية فى البلدان المتقدمة مفيدة فى هذا الصدد . ومن زاوية الاستراتيجية السياسية اللازمة لتحقيق هذه الامكانية فمن الواضح أن سيف يقترب إلى حد بعيد من استراتيجية « حرب الاستنزاف » الكاوتسكية التى تتحول فى الممارسة العملية إلى تصالح مع الأمر الواقع ■

الستالينية بين فوكوياما وكالينيكوس

تكمن مصائر الستالينية فى أساس مجمل المناقشات التى فجرها مقال فوكوياما الأصلى حول نهاية التاريخ منذ صيف عام ١٩٨٩ .

وعلى الرغم من أن ذلك المقال قد كتب ونشر قبل نشوب الثورات الأوروبية الشرقية وانهيار الاتحاد السوفيتى ، فان فشل الستالينية يمثل افتراضا ضمنيا من افتراضات المقال .

وإذا كان فوكوياما قد أوجد فى كتابات مختلفة له مطابقة بين الستالينية والاشتراكية ، فإن معارضيه الماركسيين قد حرصوا على كشف عدم مشروعية مثل هذه المطابقة انطلاقا من تصورات متباينة عن جوهر الستالينية ، مستمدة كلها من تراث النقد اليسارى للستالينية والذى ترجع بدايته إلى أوائل العشرينيات .

فهناك من يرى أن الستالينية ليست غير مرحلة أولى من مراحل ثورة مضادة بورجوازية بدأت فى الاتحاد السوفيتى منذ عام ٢٣ ، وبلغت أوجها مع البيرسترويكا التى تشكل برنامجا سافرا لاعادة الرأسمالية (ديفيد نورث ، فولفجانج فيبر) ، وهناك من يرى أن التجربة الستالينية ليست غير تجربة من تجارب رأسمالية الدولة القومية (جون ريز ، اليكس كالينيكوس) ، الخ .

وعلى الرغم من مشروعية التمييز الذى أجراه معارضو فوكوياما الماركسيون بين الستالينية والاشتراكية ، فإن استنتاجاتهم حول الستالينية لا تتميز بدرجة واحدة من المشروعية من زاوية التصور الماركسى الكلاسيكى عن الرأسمالية

وإذا كنا نوافق كالينيكوس على أن المجتمعات الستالينية كانت « مجتمعات تدار من أعلى من جانب جماعة اجتماعية مميزة ضيقة إلى أبعد حد ، هى النومينكلاتورا ، كبار مسئولى الحزب / الدولة وهى فكرة يؤيدها ارنست ماندل وديفيد نورث وتونى كيف على ما بينهم جميعا من خلافات عميقة — فإننا لا نستطيع قبول فكرته الأساسية التى دافع عنها فى كتابه : « ثأر التاريخ » (١٩٩١) والتى تتلخص فى أن التجربة الستالينية ليست غير تجربة من تجارب رأسمالية الدولة القومية ، فهذه الفكرة تتعارض على طول الخط مع تصور ماركس عن الرأسمالية والذى يمثل تزاحم الرساميل داخل السوق القومية أحد مكوناته ، وهو واقع لم يكن له وجود فى المجتمعات الستالينية كما هو معروف .

على أن خطل الفكرة التى تتحدث عن رأسمالية دولة قومية ستالينية يبهت بجانب خطل فكرة فوكوياما عن المجتمعات الستالينية ، فالكاتب الأمريكى يعتبر هذه الأخيرة مجتمعات ماركسية (!) فى الوقت الذى يعتبر فيه المجتمع الأمريكى اقرب ما يكون إلى تصور ماركس عن المجتمع الشيوعى (!) وهو ما يعنى أن فوكوياما الذى يتحدث عن نهاية التاريخ لايملك فكرة مناسبة عن الشيئين الرئيسيين اللذين انتهيا بالفعل : الستالينية والحلم الأمريكى . وفى هذا الصدد ، فأن كتابات الأمريكى ديفيد نورث عن الستالينية(١) وكتابات الأمريكى شارون سميث عن الحلم الأمريكى(٢) تشكل ثقلا مضادا للهراء الصادر عن فوكوياما .

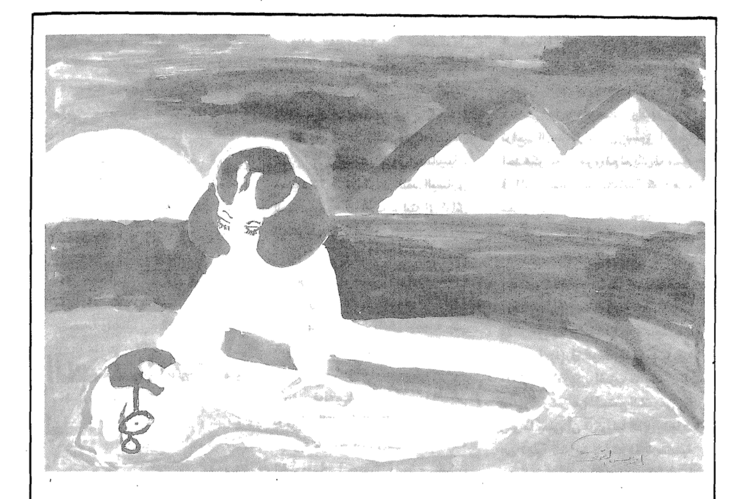
* المحرر : لأسباب فنية سقط سهواً اسم الاستاذ بشير السباعى مترجم المناظرة بين فوكوياما — كالينيكوس فى العدد الماضى . ■

ب . س

هوامش :

(١) ديفيد نورث : ليون تروتسكى ، النبى المبرأ (١٩٩١) .

(٢) شارون سميث : غروب الحلم الأمريكى (١٩٩٢) .



أوزوريس يذبح من جديد

لعل مقتل أو اغتيال الأستاذ فرج فودة ، كان صدمة قوية وشديدة ، على كل المفكرين والمثقفين ، ولعله كان صدمة لأحد أصدقائه الشخصيين وقراء كتبه الصغار ، ولعل مقتله صدمة أكبر لى حيث أنه كان صديقاً شخصياً وحميماً لوالدى الدكتور/سيد محمود القمنى ، وصديقاً حميماً لى أيضاً ، حيث كنت استمع إلى حديثه مع أبى منذ كان عمرى ما يقرب من الست سنوات ، ومع ذلك كنت أعى بعض ما يقولوه ولكن الآن عرفت أنهم قد باعوا وسلموا عمرهم للوطن ، لأجل جيل جديد ذكى يعرف الخرافات والأساطير ، ويعرف أن هذه الخرافات ما هى إلا صراع اجتماعى أو خرافات اعتقدها الأجداد الأقدمون .

ولعل الدكتور/فرج فودة قد نال أسوأ جزاء ، مقابل تضحيته لأجل الوطن . ولعلى قد ساهمت فى عزاء الأستاذ الدكتور «الشهيد» بهذه اللوحة .

أما عن موضوع اللوحة فهوكالتالى :

ـ فى أسطورة أوزيريس الذى كان يعلم المصريين الحق والعدل كما علمهم القراءة والكتابة ، قتله الظلاميون بقيادة الشرير ست ، فأخذت إيزيس حبيبته وهى رمز لمصر تبكيه حتى نهض مرة أخرى ، تعبيراً عن قيامة مصر والحق والعدل والعلم .

اللوحة المرفقة مصر فى شخص إيزيس تبكى فرج فودة رمزاً لأوزيريس بعد أن اغتاله الظلاميون فى ردة تاريخية مخيفة .

العناصر الفنية فى بناء اللوحة :

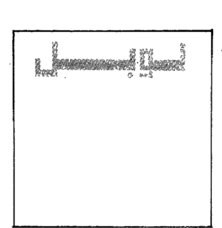
رأس أوزيريس جزءاً من جسد مصر ممثلة فى إيزيس .

الأهرام حزينة وغاضبة تنفجر من فوقها الألوان القاتمة بركانية اللون ، بينما اختفى ظلها من على صفحة النيل تعبيراً عن التراجع والانهزام ، كما يلاحظ أن سمت الظل على ضلع كل هرم جاء معكوساً قاتماً تعبيراً عن انعكاس كل الأوضاع .

● السماء أخذت ألوان القتامة والفزع بينما الشمس تميل نحو غروب بعيد ، على دفعات متتابعة . ■

ايزيس القمنى

الاشارات والتنبيهات



ديريك والكوت والجائزة

فى أكتوبر من كل عام يلقى عالم الأدب بسمع إلى الأكاديمية الملكية السويدية فى ستوكهولم لكى يعرف من سعيد الحظ الذى سيفوز بجائزة نوبل هذه المرة . وكثيرا ما تجىء الجائزة مخيبة للآمال ، أو - وهو الأشيع - باعثة على الدهشة لأن الفائز بها ليس معروفا على نطاق واسع . وينطبق هذا - إلى حد كبير - على شاعر جامايكا ديريك والكوت الذى فاز بالجائزة فى هذا العام . على أن هذا لا يغض من قدره ، فليست الشهرة دائما مقياسا للامتياز . وتدل مراجعة دواوينه ومسرحياته على انه صوت إنسانى صادق عميق ، التزم طوال حياته بالقيم الانسانية الرفيعة ، وإن ظل بعيدا عن التقسيم الساذج للأمور إلى أبيض او اسود ، إلى خير صراح او شر صراح .

ولد ديريك ألتون والكوت فى كاستريس بسانت لوتشيا ، فى جزر الهند الغربية فى ٢٣ يناير ١٩٣٠ . تلقى دراسته فى كلية سانت مارى بسانت لوتشيا . حصل على الليسانس فى ١٩٥٣ من جامعة جزر الهند الغربية فى كنجزتون (جامايكا) . اشتغل صحفيا فى جرائد «الراى العام» بكنجزتون ، و«ترنداد جارديان» فى بورت أوف سبين . انشا فى ١٩٥٩ ورشة مسرح ترنداد وتولى إدارته . حصل على عديد من الجوائز وشارات التكريم ، وعاش اغلب حياته فى ترنداد .

تشمل دواوينه :



- خمس وعشرون قصيدة ١٩٤٨
- نقش على قبر الشباب ١٩٤٩
- قصائد ١٩٥٣
- فى ليلة خضراء قصائد ١٩٤٨ - ١٩٦٠ (١٩٦٢)
- قصائد مختارة ١٩٦٤
- المنبوذ وقصائد اخرى ١٩٦٥
- الخليج وقصائد أخرى ١٩٦٩
- حداثة اخرى ١٩٧٣
- اعناب البحر ١٩٧٦
- قصائد مختارة ، حررها و ر . واثورن ١٩٧٧
- المسافر سعيد الحظ ١٩٨٢

وله من المسرحيات

- هنرى كرستوف سجل إخبارى (قدمت عام ١٩٥٠) - هنرى درنييه : مسرحية إذاعية ١٩٥١
- البحر فى دوفين (قدمت عام ١٩٥٤) ١٩٥٤
- ايون : مسرحية مصحوبة بالموسيقى (قدمت ١٩٥٧) ١٩٥٤
- طبول وألوان (قدمت ١٩٥٨) ونشرت فى مجلة «فصلية الكاريبى» العددان الأول والثانى ١٩٦١
- تى - جان واخوته ، بموسيقى أندريه تانكر (قدمت عام ١٩٥٨) وقد ظهرت فى كتابه المسمى «حلم على جبل النسناس ومسرحيات أخرى » ١٩٧١
- حلم على جبل النسناس (قدمت عام ١٩٦٧) فى كتاب «حلم على جبل النسناس ومسرحيات أخرى» ١٩٧١
- فى قلعة رائعة (قدمت عام ١٩٧٠)

- حلم على جبل النسناس ومسرحيات أخرى (تشمل : تى - جان واخوته ، مالكوشون، البحر فى دوفين ، ومقالة عنوانها

«ما يقوله الشفق» ١٩٧١

ـ الدجال بموسيقى جالت ماكدرمود (قدمت عام ١٩٧٤)

ـ مسرحيتا : مازح اشبيليه ، وآيه يا بابل ١٩٧٨

وهناك كتاب عنه عنوانه : «والكوت : حياة اخرى» من تأليف إدوارد باو ١٩٧٨ فضلا عن عديد من المقالات فى المجلات التى تهتم بأدب الكومنولث والكاريبى .

يقول عنه الناقد ندتوماس ، المحاضر فى الأدب الانجليزى بكلية جامعة ويلز ، فى كتاب «أدب الكومنولث» تقديم وليم والش (الناشر : ماكميلان ، لندن ١٩٧٩) :

إن أول وأبسط المتع التى يقدمها شعره للقارىء هى الشعور بالحياة وكونك فى الهواء الطلق فى جزر الهند الغربية : ملمس الرمل ومذاق الملح على البشرة ، ضوء الشمس والفضاء والشاطىء المفتوح ، الأعناب واللوز ، البواخر والجزر حيث «العين المتضورة جوعا تلتهم المنظر البحرى بحثا عن فتات شراع / ينسجه الأفق إلى ما لانهاية»

كان والكوت رساما قبل ان يتجه إلى الشعر . وفى شبابه انطلق مع أحد أصدقائه يجوب مسقط رأسه ، جزيرة سانت لوتشيا ، كى يسجل مناظرها على قماش اللوحة ومن ثم يعيد خلقها فى الخيال . وفيما بعد وجدان إبداعه ينصرف إلى الكلمة والاستعارة أكثر مما ينصرف إلى الخط واللون .

ظل والكوت فى شعره محتفظا بعين الرسام ، وأولى اهتماما خاصا لمؤثرات النور . وكثيرا ما يقارن الحياة بالفن (يقول فى إحدى قصائده : موائد فى الأشجار مثل ولوج [عالم] رانوار) وكثيرا ما يقتبس أصداء من الشعراء الميتافيزيقيين الانجليز فى القرن السابع عشر) ، أو من تنسن الشاعر الفيكتورى ، أو من ت . س . إليوت ، أو من الشاعر الويلزى ديلان توماس وغيرهم . وقد أدت هذه الأصداء ـ بالإضافة إلى صقل شعره البالغ ـ إلى اتهامه بالحرفية والتكلف . ورغم انه ينحدر أحيانا إلى هذه المزالق ، فإن نقله الحياة إلى مجال الفن هو على وجه الدقة ما يجعل منه شاعرا مهما .

إنه فى خير أحواله يمزج المنظر الخارجي بخبرته الداخلية ، وبشكل لغوى يمتزج فيه رنين الانجليزية الفصحى ـ ذات التاريخ الأدبى الطويل ـ بالمناسبة التى يصفها ، وذلك فى فعل إدراكى موحد . وهو بهذا يزيد من وضوح المنظر الطبيعى الذى يصفه ويصور حياة البشر الذين يعيشون على الجزيرة . وليس من الغريب ان يبدع فى كتابة شعر الحب ، فإن خبرة الحب كثيرا ما تضفى عمقا على الاماكن التى تقع فيها ، أو على حد قوله فى إحدى القصائد : بيد ان الجزر لا يمكن ان يكون لها وجود / إلا إذا كنا قد عرفنا الحب فيها »

إن الحب ، وخلق مركز للوعى ، وعلاقة آمنة بالمكان الذى يعيش فيه المرء أمور هامة بصفة خاصة فى مجتمعات تجر وراءها ـ كما هو الشأن مع مجتمعه ـ تاريخا من العبودية ، والحرمان الثقافى ، وحديثاً السياحة ، وكلها عوامل قد اجتمعت على زيادة إحساسه بالاغتراب وعرضية الوجود . ومن هذه الزاوية فإن عمله لا يقل دلالة عن عمل أقرانه من شعراء جزر الهند الغربية الأكثر انخراطا فى النشاط السياسى وقضايا المجتمع .

إن والكوت لا يتجاهل . بحال من الأحوال ، حيرة وطنه ومشكلاته ففى قصيدته المسماة «أطلال بيت عظيم» يصور ، على نحو معقد ، علاقته بأسلافه الانجليز مثل السير والتر رات الذى كان شاعرا وقرصانا يسطو على سفن الاسبان فى عصر الملكة إليزابث ، كما يصور علاقته بانجلترا وباللغة الانجليزية ، وتاريخ بيت أسلافه القديم بين المزارع . لقد كان أحد أسلافه من البيض ، بينما هو قد ولد فى مجتمع ملون . وعندما شبت ثورة الماوماو فى كينيا ، تحت زعامة جومو كينياتا ، على الاستعمار البريطانى شعر بأنه لا يستطيع ان يقبل اعمال العنف والقتل من كلا الجانبين . وحين كان يراقب على شاشة التلفزيون مشاهد الحرب الأهلية فى بيافرا كتب : إن ظلال الجنود ذات الخوذات كان يمكن ان تكون بيضاء»

إيماء إلى وحدة المصير الانسانى ، فى نهاية المطاف بين الأبيض والأسود . لم يكن ، بأمانته الفكرية ، يرمى إلى تصوير الماضى تصويرا بلاغيا عالى النبرة ، وانما كان يرمى إلى تجاوزه وخلق عالم جديد يسوده العدل والحرية .

كذلك كان والكوت كاتبا مسرحيا ناجحا غزير الانتاج . وكانت ورشة مسرح ترنداد التى انشأها مكونة من مجموعة من الممثلين المتنقلين تجوب جزر الكاريبى . وعلى حين ان اغلب شعره مكتوب بالانجليزية الفصحى ، فإن اغلب مسرحياته مكتوب باللهجة الكريولية لجزر الهند الغربية . ومما يزيد قضية اللغة تعقيدا فى حالته ان اللغة الشائعة فى موطنه هى الفرنسية الكريولية (لا الانجليزية) وكثيرا ما تجد العبارات والأغانى الفرنسية طريقها إلى مسرحياته

بعد تعديلها بما يتواءم والنطق المحلى .

وفى اشهر مسرحية له «حلم على جبل النسناس» نجد ان الشخصية الرئيسية ماكاك حارق الفحم ، تعيش فى فقر مدقع ، وتحلم بأن تكون ملكا لافريقيا موحدة ، ومع ذلك يتعين عليها ان تواصل حياة السخرة اليومية . وفى هذا يقول والكوت فى مقابلة اجرتها معه صحيفة «ذانيو يوركر» الأمريكية فى ٢٦ يونيه ١٩٧١ : «إن المشكلة هى ان نعترف باصولنا الافريقية ، لا أن نضفى عليها مسحة رومانتيكية إنه لا يميل إلى إضفاء الطابع الميلودرامى على استغلال المستعمر الابيض لبلاده ، وكثيرا ما وجه بعضا من أحدّ سهام نقده إلى السياسيين الأفارقة والآسيويين الذين حكموا بلادهم بعد حصولها على الاستقلال ، وانزلقوا إلى الفساد والترف . وإذ يتطلع إلى المستقبل يدعو إلى نسيان الماضى الأليم .

معاركه العرقية تتطاير كدخان نحو البحر من كل ذلك الأسى ، سيكون الجمال هو كل مانربحه رغم ان الأمرقد لا يبدو كذلك لصياد عجوز يجدف عائدا تحت المطر

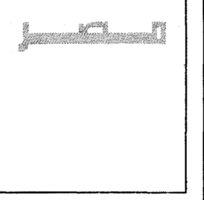
ويقول عنه «رفيق أوكسفورد إلى الأدب الانجليزى» فى طبعته الجديدة بتحرير الروائية والناقدة مرجريت درابل :

كل مسرحياته وقصائده ينم عن انشغال بالهوية القومية لجزر الهند الغربية وادبها ، والصراع بين الموروث الأوربى وموروث الثقافة المحلية ، أو على حد قوله :اختيار ما بين الوطن او المنفى ، بين تحقيق الذات أو الخيانة الروحية لوطن المرء ومسرحياته تمزج بين الشعر والنثر ، والمعجم الكريولى والإيقاعات المحلية . وكثير من قصائده اعتراف ينقب فى اغوار الذات ، غنى بالإشارات الكلاسيكية وإحياء المنظر الطبيعى الكاريبى والأوربى على السواء .

ولنختم بما يقوله عنه الناقد الانجليزى مارتن سيمور سميث فى كتابه مرشد إلى الأدب العالمى الحديث

نه أذن فائقة ، يعرف حدوده (وهو امر مهم للشاعر) ذكى دون ان يدع هذا يدمر دافعه الشعرى الأولى . وفضلا عن مسرحياته الفعالة نشر دزينة دواوين «وكتاب قصائد مختارة» ١٩٦٤ و «قصائد مختارة» ١٩٧٧ هما خير مرشد إلى إنجازه) . إن شعره يسجل ، بلغة غنية غالبا ، نموه نحو النضج إزاء خلفية جزر الهند الغربية ، على نحو اكمل واصدق واكثر تحققا مما نجده لدى اى شاعر سبقه . ولكن اعماله الأخيرة ـ خاصة منذ نشر قصيدته الطويلة المسماة «حب آخر» ١٩٧٣ وهى محاولة لكتابة ترجمة ذاتية شعرية مثل قصيدة وردزورث المسماة «المقدمة» ـ لم تنجح ، واقل توترا وحيوية من اعماله الأسبق . ومن ناحية اخرى ازدادت مسرحياته ، مع الزمن ، نضجا وفعالية على خشبة المسرح ■

ماهر شفيق فريد



عم جمعة

انتم لا تعرفونه لأنه «الجندى المجهول» صاحب الوجه البشوش السمح الذى يفتح لنا ابواب «القاهرة» بابتسامة حانية ، حضوره الذى يمس شغاف القلب يملأنا بالامل ، وهو يسأل كلّ فرد منا تلك الاسئلة الصغيرة البسيطة المثقلة باعماق الفلاح المصرى وهموم الاسرة المكافحة .

جمعة حسن ، هو رب العائلة التى جمعتنا تحت ظلال وارفة من المودة الصادقة والإنسانية الدافقة خلال شهور قليلة حميمة ، هو اول من يستقبلنا وآخر من يودعنا بدعاء العينين الذكيتين الطيبتين الوادعتين .

عم جمعه تعامل معنا كاهل بيته ، ومع «القاهرة» كانها ابنته . رسميا ليست له علاقة إلاّ بالشاى والقهوة والعهدة ولكنه لا يكف عن السؤال : اخبار المطبعة ، اخبار


جمعة حسن

التوزيع ، اخبار المحررين . والنسخة الأولى من « القاهرة »بين يديه ، يتصفحها على عجل ليتاكد من جمال الرسوم واهمية الموضوعات ولون الورق وسلامة التجليد . ويزهو بها قائلا ساقراها كلها ، وسيقراها ابنى . ثم يفيض قلبه بالدعاء .

ولا يحكى لنا عن متاعبه وهمومه . إذا سالناه يبتسم مرددا : ومن يخلو من الهموم ابتسامة ملونة بحزن دفين لم يفصح عنه ابداً .

وذات مساء شاغبنا جميعا بدعاباته الحلوة ، وودعنا إلى لقاء الغد .

ولكن عم جمعه الذى لم يخلف وعده ولا موعده فى أى يوم ، لم يفتح لنا الأبواب فى الغد . كان وداع الأمس وداعاً للأبد .

مضى اربعون يوما على رحيله المباغت ، هذا الرجل المهيب الطلعة فى ذروة العنفوان ، رجل وظله يعايشنا فى كل شبر ملأه بروحه الطيبة ، وانفاسه تتردد حوالينا كأنه لم يغب قط .

وداعا جمعه حسن

يا عمنا الذى لن ننساه

أسرة التحرير

أحدب نوتر دام بين لغة الصمت وجمال التعبير

فالعمل المسرحى فى صراع دائم مع مفرداته .. فتاريخ المسرح ما هو إلا سلسلة من التجريب فى كل « مفردة » على حدة ، للاقتراب اكثر من اسرار التجربة المسرحية ، وللتواصل الحميمى المتعطش للتعرف على ذاته . الكلمة هى الأساس والإطار التشكيلى لتكويناتها هو الصيغة ، والصراع بين الطرفين : الكلمة والإطار يمثلان طبيعة العلاقة الديالكتيكية المتغيرة بين النص والممثل والمتفرج ، وفقا لمختلف التجارب المسرحية ، واستفادة من حركات الإصلاح الثورى داخله . والمشكلة الرئيسية التى تضع مسرحنا المصرى فى مازق ، هو انه مسرح يعتمد على الحوار . ولا يعنى هذا ان كل ما هو حوار يعتمد بدوره على الكلمة المؤثرة او الموحية . فكثير من الكم الحوارى فى كثير من المسرحيات المقدمة فوق الخشبة فى حاجة لعمليات الحذف والاستئصال لانها لا تقدم ولا تؤخر . بل إن كثيرا من هذه الكلمات الحوارية يدخل ضمن الثرثرة « المجدبة » ، وينبغى ان تخضع لقواعد الانتخاب والانتقاء الفنى ؛ ولذلك كله تصبح مسرحية المخرج الشاب شريف صبحى « أحدب نوتردام » ، الماخوذة عن رواية فيكتور هيجو والتى تعرض فوق خشبة مسرح الطليعة خطوة هامة فى عملية الانتخاب الفنى لمفردة حيوية من مفردات العرض المسرحى ، الا وهى الحركة التعبيرية التى يختارها المخرج فى تجربته تعويضا للمتفرج عن ثقل الكلام وضغط الحوارات التى يشاهدها فوق خشبات المسرح . والمازق الذى يضعنا فيه المخرج هو عملية تصنيف هذا العرض . ايمكن لنا اعتبار هذا العرض المسرحى مسرحا صامتا « بانتومايم » ، ام هو حركة تعبيرية فقط ، ام هو شىء من هذا وذاك ؟!

فى ظنى ان تجربة « احدب نوتردام » تعتمد فى المقام الأول على الحركة التعبيرية ، لكنَّ ممثليها ينظرون كذلك بعيون ارواحهم نحو التمثيل الصامت .. خاصة علاء قوقة المؤدى لدور الاحدب ، وشريف صبحى المخرج والممثل لدور الراهب . فالاثنان معدان فنيا للقيام بهذه المجازفة ، وهى الهيمنة على ادوات الممثل القادر على معرفة متى يصمت ومتى يتكلم . وقد يعنى الصمت فوق خشبة المسرح شيئا اكثر من الكلمة ، اقرب ما يكون إلى « المعنى » ، فى الوقت الذى قد يكون الكلام فيه مفرغا من المعنى . والمجازفة الفنية فى هذا العمل المسرحى تنبع من انَّ ثمة خيطا وهميا رفيعا يمكن « قطعه » بسهولة بين طرفى : لغة الصمت ولغة « الخرس » ، او اولئك الذين لا ينطقون . اما اللغة الأخيرة فهى ترجمة تقوم بديلاً للكلمة ، تتوسل الإشارات لتوضيح المعانى ، اما لغة الصمت فهى تفسير فنى ، لا يصبح بديلاً عن الكلمة فقط ، بل تعميقا لها ، وتفجيرا للمعانى التى تعجز الكلمة احيانا عن التعبير عنها . ولذلك يقع هذا العرض عند الحدود التى

تفصل بين فَنَّىْ التعبير الصامت والتعبير الحركى وتصبح اهميته انه يعيد للمسرح رونقه وجماله وفنونه الخالصة، التى تبحث فى داخله عن مدلولات جديدة ومفردات غير مكتشفة، نسيناها او قد تناسيناها ــ عن وعى او عن غير وعى ــ وهى مفردات الرؤية البصرية.

«احدب نوتردام» التى نتعرض لها هى قصة رومانتيكية يغلب عليها الطابع الميلودرامى التى يصبغها بسمته، وهى تحكى قصة الراهب الاكبر الذى يقع فى حب غجرية يغرم بها، عندما يشاهدها امام الكاتدرائية، ولانه يصبح فى صراع مع نفسه التى تحب، والواجب الذى يُملى عليه التخلص من كل الوان الحب ومختلف اشكاله، بل إنه يكون سبباً فى القضاء على كل ثمرة غير شرعية تنبت من حب ممارسة رعيته من الرهبان لحب فى الخفاء. ولعل هذا الجفاف اللا إنسانى هو الذى يخلق مستوى اصيلاً للحب البرىء غير الطامع بين الاحدب الذى يدق الأجراس ويحرس ابواب الكاتدرائية، ويقرعها فى نغمات، تتناغم مع دقات قلبه ونبضاته، فى لحظات غضبه وفرحه، عندما يقع الاحدب القبيح، الابله فى حب عاشق لا حدود لعشقه، لغجريته التى يختطفها الراهب الاكبر من عامة الشعب، ويضعها فى حراسة الاحدب الذى يقوم بحراستها، فتشاركه حبه مع حبه لنغمات اجراس كاتدرائيته، وينتهى هذا الحب إلى مصيره القدرى الا وهو الموت.. فبموت الغجرية على يد الراهب الاكبر، يقتل الاخير على يد الاحدب الذى يموت انتحاراً لموت عشقه البرىء!

يطرح هذا العمل المسرحى صيغة تعتمد ــ كما قلت ــ على لغة الحركة التعبيرية المستمدة إيقاعها وشكلها من طبيعة جسد الممثل بكل اجزائه وعناصره: يلعب الوجه هنا دوراً، وكذلك الجسد بكامله عنده يلعب جزءاً من تعبير، او تعبيرا مركبا كاملاً. هنا يكون لإيماءات الوجه، وإشارات اليد، السبقُ داخل مفردات لغة الممثل. بها يبدع وبدونها يموت.

إن قيمة هذه التجربة وريادتها، انها تضع المسرح داخل مسار جديد، يُثرى به ادواته، ويبعث الروح فى جوهره، لتصبح العلاقة الناشئة بين الممثل والفكرة الدرامية قائمة على مدى ودرجة التاثر والتاثير النابعين بدورهما من موقعهما فى الفضاء المسرحى، حيث تتغير المعالم والملامح، وزمن المساحة المندفعة بدورها فى قوة جذب غير محدودة، لخلق عالم فوق الخشبة وتشكيله وفق قواعدها. فلا الكلمة بل الصمت، ولا الإيقاع الناشىء عن الصوت بل التعبير المرئى، القادران على تشكيل التركيبة الفنية. ولذلك يتحول الممثل من مجرد كائن ناطق، إلى كائن متامل، والوجود الذى يطوقه، إلى مساحة رحبة تعتنق كائنها او تخنقه، او تسعى إلى قداسته.

الحركة التعبيرية ترسم الفضاء المسرحى.. فهى بطل العرض المسرحى، وتفرض على الممثل ان يتناغم مع هذا الفضاء ليتفهم اسراره، ويتعامل معه بلغته، صمتا تارة، وحركة تارة اخرى، لقد تعرض العرض المسرحى «احدب نوتردام» لهذه القضايا الاسلوبية الصعبة، وتنشا صعوبة كهذه من إن المخرج الشاب الموهوب شريف صبحى اختار طريقا غير ممهد، حافلاً بالمشقات، زاخراً بالمخاطر، لكنه ــ عن وعى ــ يجتاز تلك المغامرة الصعبة: التعامل مع الفضاء المسرحى بكل ما يحويه من الغاز واسرار، ويحاول تشكيله، والتعامل مع ممثلين شباب غير معدين تماما على المستويين الجسدى والنفسى للاعتماد على قدراتهم فى إبداع هذا النوع من الاداء المسرحى الذى يقع ــ فى ظنى ــ على الحدود بين فن التمثيل الصامت، والتعبير الحركى، ولغة الترجمة التفسيرية التى تقرب هذا الفن إلى لغة «الخرس». فى رايى ان التجربة نجحت فى طرح هذه الصيغ، ووضعتها امامنا ــ كمتفرجين ــ بداية من دخولنا عند قاعة المسرح، فى مشهد النساء المتشحات بالسواد، والحاملات للشموع، حتى وصولنا إلى اماكننا فى صالة العرض ونحن نشاهد اللوحات المتتابعة تتوالى، حتى نهاية العرض بموت الابطال الثلاثة: الغجرية ــ الراهب ــ الاحدب.

تكمن مشكلة هذا العرض الاساسية ــ فى ظنى ــ فى استخدامه لشريط الصوت الذى يعرض لنا فيه المخرج موسيقى غير متناسقة وغير متجانسة مع العرض المسرحى برمته، وكذلك بعض مونولوجات الراهب الصوتية التى تستعير كلمات هيجو ــ فى النص الاصلى ــ حيث يحاول الممثل من خلالها ان يترجمها تعبيراً فوق الخشبة، وملاحظتى النقدية لا تنشأ من

مجرد الاعتراض على نوعية شريط التسجيل ولكن لما يتضمنه ، لانه لم يضف شيئا ، فاعتراضي إذن على المبدا والأسلوب ، ذلك لان الشريط الصوتي من نوع كهذا بما يحتويه ، يخرج المتفرج من طور الملاحظة والرؤية إلى طور آخر يعتمد على مفردة الكلمة ، ليصبح الممثل هنا مترجما لكلام اكثر من كونه مبدعا لحدث ، ولافكار مطروحة ، كما ان استخدام الممثلين الشباب لاصواتهم الزاعقة اثناء مشهد الكرنفال ، اعتمد اعتماداً كبيراً على الأصوات التي تحولت إلى نوع من الصيحات والصراخ المبالغ فيه ، فافقدت العرض المسرحي « طقسيته » ، وإيقاعه التعبيري الواضح .

اما الملاحظة التالية فهي تخص اسلوب الاداء المسرحي لعلاء قوقة وشريف صبحي ، فيجمع الاثنين طريق مشترك للغة التعبير الحركي ، ويفرقهما الاختلاف في اسلوب هذا التعبير وادائه ، الاول ممثل موهوب ، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية ، يعتمد في تجربته على ميراث فنون الاداء المسرحي التي درسها من جانب ، وتطبيقاته داخل المعهد وخارجه في مختلف المسارح من جانب آخر . ولذلك فإن علاء قوقة — الذي يمثل دور « الأحدب » — تتشكل رؤيته الفنية من خلال منظور هذه النظريات وتلك التجارب التطبيقية في فنون الأداء التمثيلي ، والتي يُعد فن التعبير الحركي جزءاً منها وليس منتهاها ، فيدخل في تركيبها فن التعبير الصامت ، والكاريكاتورية ، والميلودرامية ، وفن الاكروبات ، لتكون المحصلة النهائية تاثرا واضحا بهذه الطرق وتلك الاساليب في التجريب للبحث عن اسرار لغة التعبير الحركي ، لكنها ليست عند قوقة فنا متفرداً من التعبير الحركي الخالص ، الامر الذي يضع شريف صبحي كممثل لدور الراهب في مكانةٍ اقرب التصاقا لهذه اللغة الفنية ، فهو — في ادائه — يفكر من خلالها ، ويتعايشها ، ولا يسمح بان تغطى عليها شوائب فنون تمثيلية اخرى ، وهو ما يقربه كثيراً من روح الفن التعبيري الحركي العالمي ، ويضعه — في بداية طريقه — بجوار عمالقه هذا الفن امثال : مارسيل مارسو وجان لوى بارو ، ويقرب مسرحه على اول الطريق الموصل إلى « المسرح الحركي الصامت » عند توماشفسكى البولندى ، ومسرح إلزجولارس في برشلونه .

تمثل هذه التجربة الهامة ملمحا اساسيا من ملامح المسرح المصري المعاصر ، ولا تعود اهميتها في انها تطرح فنا جديدا هو فن التعبير الحركي فوق خشبة المسرح فقط ، ولا لانها تضع جمهورنا في مواجهة مسرح جديد لم يره من قبل ، بل لانها — وقبل كل شيء — تحاول ان تستثير ممثلنا المسرحي في مصر للتفكير في قدراته الإبداعية ليعيد اكتشافها من جديد ، وليحاول ان ينظر إلى قوانين اللعبة المسرحية من رؤية اخرى ، لا تعتمد على الحوار الثرثار والكلام الذى يخلو من معنى ، ولكن لكى يقيم علاقة مع ذاته ، ومع الوجود الإنساني حواليه ، ويبحث عن صفاء اللغة ، وجمال التعبير ، فينتقى من لغة الكلام ، ويختار اسلوبا لاداء دوره ، اسلوبا يحيل المسرح إلى فن ، وجمال ، وعطاء لا حدود له !

هناء عبد الفتاح

الناس اللى بره

في أسيوط (عروس الصعيد) المدينة التي كانت مرشحة بجدارة لتكون مركزاً ثقافياً مشعاً في جنوب مصر قبل أن تدهمها رياح (التطرف) السامة المريبة ، وتمرق في سمائها رصاصات الصراع الغبي الدائر الآن ما بين الجماعات الظُّلامية وقوات الأمن ، في هذه المدينة الساخنة ، المتوترة ـ كما تنقل لنا الصحف ـ شهدنا مهرجاناً مسرحياً لفرق الثقافة الجماهيرية (قصور وبيوت الثقافة) التي تنتشر على طول الوادي ، وتقدم مسرحها الفقير بعيداً عن اضواء العاصمة « التجريبية » أو « التجارية » ، فتشكل بهذا الجزء الأعظم من حركة مسرح الظل الذي ينهض بأعبائه جيش الهواة من الشباب الناجين من براثن التطرف ، ومن أوحال الادمان .

ولقد اخترت أن أقدم هنا العرض المسرحي الذي قدمته فرقة أسيوط القومية ، كنموذج لهذا المسرح ، ولما يجب أن يكون عليه ، والعرض هو (عفواً .. ممنوع التصوير ..) كتبه الطبيب ، وشاعر العامية ، والكاتب المستنير (هشام السلاموني) ، وأخرجه أحد أبناء الثقافة الجماهيرية ، المجتهدون ، الصامتون (حسن الوزير) .. وهو العرض الذي كنا شهوداً على حفاوة استقبال الجماهير له ، لا لمجرد انه عرضهم الذي يمثلهم إقليمياً ، بل لأنه نجح في الإمساك بموضوع حي يمسهم ويشغلهم في الآونة الأخيرة ، بالإضافة إلى كونه ـ وهذا هو الأهم ـ قد عالج هذا الموضوع بصورة فنية

جيدة ، تثير المتعة والرضا فتكتمل بذلك حلقة التواصل الإبداعي الحي ، وتخلق تلك الاستجابة الحية التي تمثل عصب المسرح ومبرر بقائه واستمراره في عصر الشاشة السحرية بكل احجامها .. !

في هذا العرض يتناول (هشام السلاموني) أحد موضوعات الساعة (وهو موضوع التطرف أو ما يسمى بالإرهاب) تناولاً درامياً حساساً فيه الكثير من استنارة العقل ورحابة الخيال وخصوصية الحس ، إلى الدرجة التي خرج عندها من مطب التكرار او النسخ الممل للتيمة الرئيسية (تيمة الاحتجاز) باعتبارها تيمة محورية عالجها اكثر من كاتب في أكثر من عمل فني . .

فالموضوع ببساطة هو مطاردة قوات الأمن لمجموعة من الإرهابيين (مجهولي الهوية) الذين يتصور ضباط الأمن أنهم قد لجأوا إلى أحد المنازل الأثرية القديمة (بيت النديم) فيحاصرون البيت ، وفي داخل البيت يكون هناك مجموعة من الناس العاديين ، عينة عشوائية من المجتمع المصري ، ساقتهم الصدفة وقدرهم المشئوم إلى الوقوع في هذا المازق ، حيث يتم احتجازهم بسبب من سوء الفهم وانقطاع لغة التواصل تحت وابل الرصاص والأوامر العسكرية الصارمة ، فمن في الخارج (الشرطة) يظنون ان هؤلاء هم الإرهابيون ، وهؤلاء (من في الداخل) يتصورون أن الإرهابيين موجودون فوق بالمنزل .. وهكذا تحل لحظة النهاية / الكشف - الحل ، وهي لحظة مأسوية شديدة القتامة ولكنها بالغة الدلالة ، عندما يكتشف البوليس ان الارهابيين ليسوا بالداخل ، ولكن ، وحتى لا يضيع مجهود الحصار سدى ، يقرر ضابط البوليس مهاجمة ، المكان ، ويقرر المحاصرون بعد اكتشافهم أنه لا يوجد احد فوق ، سوى شخص ملثم لا يتكلم ولا يقوى على التعبير ، يقررون الدفاع عن انفسهم فتشتعل المعركة تصاحبها اغنية تحذيرية من المغني / الكورس ...

وهكذا تتقرر ، انطلاقاً من النص المصنوع داخل « مطبخ » مسرحي لكي يلائم خصوصية الفرقة والبيئة معاً ، تتقرر صيغة الإخراج الواقعية ، والتي تتدرج ظلالها ما بين العرض - مجرد العرض - للشخوص من الخارج كنوع من رصد الحالة أو التنميط ، وهو حال ضباط البوليس المحاصرين للمكان أي من هم في الخارج فعلاً ، خارج البيت العتيق الدافيء ، إلى العرض أو الكشف السيكولوجي لواقع الشخصيات المحاصرة المتنوعة ، من أستاذ الآثار الجامعي إلى الشيخ الواعظ المعمم ، أو تاجر الروبابكيا ، أو طالبة الجامعة ، أو خريجها المتعطل ، فتلك هي مهمة التيمة الرئيسية (الاحتجاز) حيث تضطر الشخصيات المحتجزة في دائرة معزولة إلى البوح والإفاضة في ضوء اللحظة الخاصة ، لحظة الاعتراف المشابهة لما يسبق الموت من تطهر ..

ومن هنا ، وتبعاً لهذا التدرج في الظلال ما بين الأشخاص والأماكن الرمزية (الخارج - الداخل - الـ (فوق)) ، تكتسب دراما العرض سخونتها باكثر من مستوى للحوار أو الصراع ، فبين خطاب [الناس اللي بره] (السلطة) الآمر ، وتجلياته (اي الرصاص) ، والخطاب الانساني (الاجتماعي) [للناس اللي جوه] وهو خطاب سلبي عملاً بالقول المصري المأثور (لا لنا في الطور ولا في الطحين) وكتجسيد دال للموقف الشعبي العام الدائم في الوسطية ما بين السلطة وقوى التمرد ، وهو موقف أساسي في تركيبة المجتمع المصري المهادن ، المائل إلى الاستقرار أو الصبر بطبعه الزراعي المتأصل منذ القدم .. ، بين هذين الخطابين يتلاشى خطاب القوى الثالثة (اللي فوق) ليصبح هو العنف بدلاً من الكلمة ، من العقل وليحدد بذلك شريحة القوى المتمردة تلك التي ترفض الحوار مع الآخر / الكافر ، وتعتصم بقوتها في مواجهة رد فعله العنيف ضدها ..

وهذه المستويات المتعارضة - وكما أشرنا - لابد أن تلقى بظلالها على التصور المسرحي الإخراجي ، ومن ثم نجد أن المخرج يلجأ إلى تصوير من هم بالخارج (قوات الأمن) عن طريق خطوط الحركة الصارمة ، الإيقاع الرتيب (العسكري) ، الاداء الصوتي الجاف والرنان ، الشخصيات الآلية التي تبدو كصور أو أجهزة بلا روح ..

اما من في الداخل فهو يضعهم في خطوط حركة حائرة ، مرتبكة لا تبدأ إلا لتنتهي في دوائر محكمة ، ويختار لهم إيقاعا متوترا متناميا سعيا لتحقيق التشوق الدرامي لدى المتفرج المشدود إلى الحبكة الملغزة ، واداء صوتي طبيعي ينحو ناحية الميلودرامية التي تصيب الشخصيات الحية المتفجرة ...

وقد اختار أصحاب العرض لانفسهم مكاناً دراميا وتاريخياً عظيم التأثير وهو (بيت النديم) احد رموز حركة التنوير المصري ، وايضاً احد علامات حركة المقاومة الشعبية

المصرية النادرة ، وقد نجح المخرج فى إبراز طبيعة المكان والتأكيد عليها من خلال خطته المشهدية (الميزانسين) المحكمة للفصل ما بين الداخل والخارج بصورة وهمية ، وبإضافة بعد مكانى ثالث خلف شاشة (السلويت) فى عمق المسرح .

ويبقى أن نشير هنا إلى ما لجأ اليه المخرج من عناصر ملحمية لكسر الإيهام ، مثل استخدام العرض الفيلمى للشرائح المصورة ، وإدخال المغنى كبديل ـ بمعنى ما ـ عن الكورس الملحمى المعروف ، وهى عناصر أدت دورها المطلوب فى توجيه دفة المشاهد للتأثير على مواقفه وأفكاره واستمالته إلى جانب العرض الذى بدا منحازاً إلى (الناس اللى جوه) تعبيراً عن موقف سياسى يتبنى هموم الناس البسطاء متغاضيا عن سلبياتهم ونواقصهم .. وقد كان من الممكن أن يكون توظيف مثل هذه العناصر الملحمية خلطاً فى الأساليب ، لولا وعى المخرج بالنوع الدرامى الذى ينتهجه وهو مسرح الإسقاط السياسى الذى يحتمل كل هذا وأكثر فى سبيل توعية المشاهد وتنويره ..

وهكذا نعود لكى نشدد على أهمية هذا المسرح المقاتل ، مسرح الظل ، الذى يظل جديراً برعاية الدولة واهتمامها جنبا إلى جنب مع الاهتمامات المهرجانية المركزية والتى رأينا آخر نتاجاتها ـ المهرجان التجريبى الرابع ـ هزيلاً ، متواضعاً بالمقارنة مع مسرح الأقاليم بصدقه والتصاقه بالجمهور البسيط فى مواقعه البعيدة عن الأضواء .■

صالح سعد



الإمارات

عن القصة والرواية

قد هنالك نصوص تتخلق فى الواقع الثقافى فى دولة الإمارات ، تشارك فى الحياة الثقافية العربية ، وجل هذه النصوص تنتمى إلى حقبة الثمانينات فى تاريخ إنتاجها ، وتعاظم حضور هذه النصوص من الناحية الجمالية والثقافية بعد إنشاء اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات ، وإنشاء المؤسسات الثقافية المختلفة ، هذا بالإضافة إلى هذا الوعى الحاد الذى تولّد مع الأجيال التى تمارس الكتابة ، ومعاناة هذا الوعى مع تحولات المجتمع السريعة والمتلاحقة ، من مجتمع بسيط يتبنى صورة للحياة اليومية مشتقة من مفردات البحر واللؤلؤ والصيد ، إلى مجتمع مركب له طابع استهلاكى ، ليس للمواد فحسب ، وإنما للإنسان أيضا ، وأعمال معظم الكتّاب الأولى فى الإمارات ، نشرت خارج الوطن فى عواصم عربية وأوروبية ، كمحاولات للتحقق الوجودى ، أو اكتشاف الذات ، أو الوطن . وكثير من الأعمال سيطر عليها الطابع الوجودى ، أو استخدام الرمز للتعبير عن المطلق الأدبى ، بدلاً من الاقتراب من تشخيص الذات والواقع ، والهم الرئيسى الذى يؤرق الكتابة فى الإمارات هو البحث عن صيغة للتشكيل الأدبى ، تبين استيعاب الكتّاب لما آل إليه الأدب العربى والعالمى ، والهروب من مواجهة قضايا الوجود الاجتماعى والسياسى التى يستحيل البوح بها مباشرة دون الوقوع فى تناقضات ، افرزتها محنة كتّاب البحرين ـ سعيد العويناتى وقاسم حداد ، ولذلك فالقصة والرواية فى الإمارات لها خصوصية فى بعض السمات ، مرتبطة بتطور التعليم وانتشاره ، ومرتبطة بالعلاقة بين الوعى والسلوك ... فمعظم كتّاب الإمارات لديهم وعى حاد بإشكالية الكتابة ، لكن تتفاوت مستويات التحقق السلوكى فى الكتابة ، ومواجهة الكتّاب بهذا لجلب السخط ، والألم والمرارة ، وتفجر أشياء دخيلة ، لكن معروف أن الوعى ينطلق من الحلم ، بينما السلوك / الكتابةمرتبطة بشروط الواقع فى التعبير ، وإمكانات القاص والروائى ... والمسافة بين الوعى والسلوك هى التى تجعل الإنسان يتقدم باستمرار ، ويتطور لأن سلوكه يتابع وعيه اللا متناهى .. فمثلا عبد الحميد أحمد وناصر جبران وناصر الظاهرى ، لديهم وعى عميق وحاد وبنّاء ، لكن كتاباتهم لا تصل إلى هذا المستوى ، فعبد الحميد أحمد لايزال يكتب القصة التشيكوفية ، التى تعمد إلى المفارقة ، وموضوعات القص لديه تعبر عن الآخر ، وناصر جَبران يقع فى المصادفة وناصر الظاهرى يعتمد على التناص فى كتابة «القص» مما يجعل الدلالة جاهزة لديه ، ومريم فرج جمعة تعتمد على تقديم كل ما هو غير تقليدى

عن طريق لغة غير تقليدية ، فتحطم ما تعارف عليه فى اللغة ، وخلقت لغة خاصة تعتمد على تقديم الصفة والمفعول فى بنية الجملة لديها . ويدهش المرء من التحليل النقدى الذى يقدمه عبد الحميد أحمد عسيرة القص فى الامارات ، حين يقارنه بكتاباته ، التى تبعد عن التاريخ الادبى ، فلا تزال عناصر القص ذات طابع تقليدى ، والدراسات التى كتبت عنه ، حاولت أن تقدم ذلك من خلال دراسة للواقعية من خلال أعمال جورج لوكاتش الأولى التى تجاوز كثيرا من هذه المفاهيم للواقعية النقدية فى دراسته الهامة لسولجنتين ، والبنية القصصية لديه من خلال التحليل اللغوى تكشف عن هذا ، وقد بحثت عن كتاب آخر له غير كتابه الوحيد ، فلم أجد ، فلعل فى كتابه القادم ، ما ينبىء عن تجاوز هذه المرحلة ، التى قدمته للكتابة ، وقلة الإنتاج ظاهرة لافتة ، يمكن ادراكها لدى الكتّاب فى الإمارات ، فمعظم الكتاب لهم كتاب أو اثنان والباقى أعمال فى الدوريات تصدر بعد ذلك فى كتاب .. هذا باستثناء كاتب واحد تجاوز أكثر من خمسة كتب بكثير هو محمد المرى ، وبالطبع أصحاب الكتاب الواحد يتجاوزون محمد المرى ، الذى لايزال القص لديه يتوقف عند الحكى بمفهومه الصحفى . ولا يمكن للمرء أن ينكر وجود أعمال تجاوزت تقديم نفسها إلى المشاركة بفاعلية فى الحياة الثقافية ، ليس فى الإمارات فحسب وإنما فى الخليج ايضا وفى الثقافة العربية . وبعض الأعمال لدى من يتوهمون المطاردة ينشرون فى الخارج أعمالاً متميزة ، ولو شاركوا فى خلق حياة ثقافية داخل الوطن لتغيرت الملامح ، وقادوا حركة ادبية نشطة ، تتجاوز كثيراً من السلبيات ، فظبية خميسى وغيرها من الكتاب لديهم قدرة على القص وتقديم رؤية للعالم ، لكن لم يحاولوا الوصول إلى سقف الممكن المتاح فى التعبير لديهم ، وفتحوا ابواباً للخروج بدلاً من دخول ساحة القضايا الحقيقية للكتابة داخل الوطن .. ولذلك فإن تحليل الخطاب الادبى القصصى فى دولة الإمارات العربية المتحدة يكشف عن وجود تيارين ، أولهما التيار الذى يجنح إلى تصوير وضعية المثقف واغترابه الفردى عن العالم ، وثانيهما التيار الذى لا يهتم بالتجربة الفردية ، وأزمة الانسان الفرد فى المجتمع بقدر ما يسعى إلى الاهتمام بتصوير رؤية العالم للجماعة التى ينتمى إليها المجتمع ، بمعنى أنه مشغول برصد العوالم المختلفة للكيانات البشرية التى تعيش فى المجتمع ، وهذا نجده لدى إبراهيم مبارك الذى يحاول اكتشاف جماليات المكان ألبكر للمجتمع قبل أن يتحول إلى النفط ، وكان همه فى مجموعته القصصية (الطحلب) هو تسجيل صورة المكان وطقوس الحياة اليومية المرتبطة بالبحر والصيد والصحراء ؛ ليحفظها فى الذاكرة الجمالية ذات الطابع الشاعرى ، والتيار الأول تسيطر عليه غنائية ذات طابع ذاتى ، تستطيب الألم ، وتمارس الموت أو العجز عن التحقيق ، ونجدها فى القصص التى تستوقف القصاص للتعبير عن معاناة العمال الأجانب ، صحيح أن العمالة فى الإمارات حوالى ٨٠ ٪ من عدد السكان ، وتجرى محاولات لإعادة تجانس التركيبة السكانية ، وبالتالى لهم تأثير فى الثقافة والحياة اليومية ، لكن بعض الأعمال لا تتوقف عند نقاط التماس بين المواطن والأجنبى ، وإنما تتبنى منظور الأجنبى وغالباً ما تكون صورة العامل الفقير ، الذى يكتشف أن ثمن إرسال الهدية لزوجته بالبريد ، تساوى اضعاف ثمن الهدية ذاتها ، فيجلس على الرصيف يبيع الهدية التى اشتراها من قبل . وهذه القصص التى تعتمد على المفارقة فى الحدث أو اللغة لاتزال تمارس تأثيرها ، وناصر الظاهرى يكتب أيضا عن العامل الذى يبيع الصحف فى الحر الشديد ، ويموت تحت عجلات العربات ، دون أن يقدم تطور الانا فيها ؛ وهذه القصص إذا حذفت من عليها تاريخ كتابتها ، وجنسية الكاتب ، فلن تستطيع أن تكتشف هويتها أو تاريخها ... ولذلك فكثير من النصوص القصصية تفتعل التجربة ، أو تبحث عن احداث مفجرة ، لتجعل لنصهم دويا كبيراً ... وبالتالى فإن ذكر أسماء الكتّاب فى الأدب العالمى وتضمينه لتلك النصوص ، لا يزيد الأمر سوى تناص هذه الأعمال مع غيرها من الأعمال الأدبية العالمية ، لكن حضور النص الغائب يكون اكثر كثافة من حضور النص المدون أمامنا ..

ويدهش المرء من الكتابات النقدية التى تنشر عن أدب الإمارات ، لأنها تمتلىء بأحكام القيمة ، فبعضهم كتب عن قصص الظاهرى بأنها من افضل ما كتب فى الواقعية ، واستخدام الصيغة افعل ، لا تتيح بالطبع اى محاولة لتوصيف الكتاب الأول للكاتب ، أو توصيف إمكانات القص لديه ، لأن اى نص يقدم تعريفه الخاص للقص من خلال العلاقات الكائنة فيه ، ومثل هذه الدراسات التى نشرت فى شئون أدبية والخليج الثقافى ، جعلت الكتّاب هناك يضيقون ذرعاً بالتحليل النقدى الذى قدمه محمد براده وصلاح فضل للقص فى الأمارات فى العدد الخاص من الآداب البيروتية .. لأن كتابات برادة وفضل

لا تعرف أحكام القيمة وإنما تقدم تحليلاً علمياً رصيناً لواقع النصوص الإبداعية .. وقد حاولت تحليل مضمون الكتابات النقدية التى تنشر فى الخليج على مدى أربعة أشهر ، فوجدت أن معظمها يميل إلى الموضوعات المطلقة ، مثل (ظاهرة النسيان فى القصة فى الامارات) دون أن يكشف الكاتب الناقد عن الآليات الكتابية المرتبطة بالتعبير عن هذا ، ودراسة عن الأماكن فى القصة فى الإمارات وهى ترصد أماكن القص ، دون الكشف عن جماليات المكان ، بالإضافة لأعمال تقدم الكاتب القاص هناك من خلال رؤية تفسيرية ، وإذا قارنا بين ما يكتب فى الخليج الثقافى وبين ما يكتب فى الاتحاد الثقافى الذى يصدر فى أبو ظبى ، تستشعر أنك أمام عالم آخر من الاهتمامات والقضايا ، وتباين فى ترتيب أولويات الكتابة ، وبالإضافة إلى متابعة ما يصدر من نشرات فى الإمارات المختلفة ، تستشعر أنك أمام سبع إمارات ، لها قضايا وهموم متباينة فى الترتيب ، هذا التباين ، جعل اتحاد كُتّاب وأدباء الإمارات مسئولا أمام هذا الانقسام التنظيمى ، وخلق حواراً بين الأدباء داخل الوطن يكرس فيه للديمقراطية ، لأن كثيراً من الأدباء الذين التقيت بهم فى الإمارات يبدو الأديب منهم وكأنه جزيرة منفصلة ، يشعر بالتميز ، وينسى أن تمايزه مرتبط بانتمائه لثقافته الوطنية ولونه لا يتضح إلا من خلال ألوان زملائه الكتّاب والأدباء .. ولذلك لجأ بعضهم وهو حبيب الصايغ إلى إصدار مجلة « أوراق » ، لا يفتح فيها الجروح ، ويطهرها وإنما لتكتب عن خارج الوطن ، وكأنها لا تنتمى للمكان الذى تصدر منه وتحمل همومه ، ولكنها محاولة للخروج .. ولذلك يستشعر المتابع للأدب فى الإمارات بالحاجه إلى وجود جهد تنظيمى يقود هذه الثقافة التى تنمو فى الجامعة ، وفى الصحف والمجلات ، والندوات الأدبية .. ولكى تعبر هذه النماذج عن نفسها لابد أن تدرك صورتها الخاصة وموقعها من الثقافة العربية ، ولذلك فإن صورة قاسم حداد وتجربته تلقى بظلالها على ما يكتب وما ينشر ، وهى صورة مرتبطة بتاريخها الخاص ، وما حفرته فى الواقع الثقافى وانتهى الأمر (بعزلة الملكات) لقاسم حداد ، الذى بدأ بالبشارة ١٩٧٠ ، وخروج راس الحسين من المدن الخائنة ١٩٧٢ ، لينتهى بكتابات لها أبعاد انطولوجية وايديولوجية مثل نص الجواش مغايرة للكتابات الأولى .. وهذا توصيف يبين أن عزل هذا التطور عن سياقه ومحاولاته الأولى ، والتماهى مع صورته الأخيرة هو انكار لمواجهة الأسئلة الصعبة التى تطرحها الحياة اليومية الثقافية ، والبعد عنها بالمطلقات التى لا تؤدى إلى شىء سوى تقديس الذات المبدعة ، وإطفاء الطابع المقدس على هواجسها المؤلمة .. بدلاً من مواجهة الأسئلة ذات الطابع السياسى والاجتماعى .

ولذلك فالأعمال التى تنفلت من أسر هذا ، قد صدرت فى خارج الوطن ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر ، حكايات قبيلة ماتت ، للقاص محمد حسن الحربى ، وكتابه الخروج على وشم القبيلة .. دار الكلمة بيروت ١٩٨١ ، ورواية أحداث مدينة على الشاطىء التى صدرت فى بيروت عام ١٩٨٨ . وهناك أعمال لكتاب آخرين نشرت خارج الاتحاد والمؤسسات الرسمية مثل عشبة لسلمى مطر سيف ، أعمال ظبية خميسى وحبيب الصايغ ، وعلى أبو الريش ، وعبد الإله عبد القادر ، وغيرهم ... وكتاب « كلنا نحب البحر » يقدم صورة بانورامية لكتاب القصة فى الإمارات على نحو جيد .. وقد سبق لهذا الكتاب تحليله من قبل نقاد كثيرين .. ولكى نقدم صورة للقصة والرواية فى الامارات ، فإننى سوف أقوم بتحليل بعض الأعمال القصصية التى ترصد الوجه الايجابى للقصة والرواية فى الامارات وهى : عمل «ميادير» لناصر جبران ، وكتاب هاجر لسلمى مطر سيف وحكايات قبيلة ماتت لمحمد الحربى وروايته أحداث مدينة على الشاطىء وقد مارست التحليل والقراءة لأعمال ابراهيم مبارك ، وعبد الحميد أحمد ، وناصر الظاهرى ، ومريم فرج جمعه ، ونجوم الغانم وجعفر الجمرى ، وأنور الخطيب ، وعبد الإله عبد القادر وظبية خميسى وفاطمة أحمد وسعاد العريمى ولاتزال أسماء كثيرة تشق طريقها بالكتابة ، وتنفتح على العالم ، وتشارك بفاعلية فى المسيرة الثقافية .

وناصر جبران من الكتّاب الذين يمتلكون أدوات القص ، ولديه رؤية للعالم ، هذه الرؤية تفصح عن نفسها فى كتاب ميادير ، وفيها يقدم القاص صورتين من الحياة ، حياة البحر والنخيل ، وحياة مدن الاسمنت ، فيقول : انطلقوا والبحر مدى ، مخلفين وراءهم مدن الاسمنت الفارغة وشريطاً من النخيل المتباعد ، وقصة ميادير هى كلمة شعبية تعنى شعوص الصيد . والصيادون لا يصطادون بها سمكاً ولكن جثثاً ، لأن الأسطول البحرى ، يطرد البشر إلى الداخل ، إما جثثا أو أحياء ، ليجد أمامه مئات من المتسولين الذين يزحمون المدينة الصغيرة .

ويعتمد ناصر جبران على المفارقة فى بناء

قصصه ، والمصادفة كما هو الحال في قصة (رقصة الرحى البشرية) وهي تجسيد للإنسان الذى لا يملك قدره ومصيره وتعبث به المصادفات ليجد نفسه أسيراً لعصابة من النصابين . ويعتمد القاص على التكرار وهو نوعان في قصص ناصر جبران ، تكرار مادى حين يكرر القاص أو العبارة كما في قصة (السيد غير موجود) ، والتكرار المعنوى الذى يظهر من خلال صور بصرية معينة طوال الكتاب مثل صورة البحر والنخيل والصحراء ، وهذا نجده ايضا عند إبراهيم مبارك ، ويعتمد ناصر جبران على التزواج في استخدام الضمائر ، فينتقل في القصة الواحدة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، وهذا نجده في قصة (المحروس م) ، حيث ينتقل من صيغة الغائب في إيقاع داخلى للقصة إلى صيغة المخاطب في ص ٢٩ ، وهو يخاطب ذاته من خلال مخاطبة الجماد ، وهى سمة شائعة في قصص الكتّاب في الإمارات ، نتيجة للتوحد ومحاولة خلق علاقة مع الأشياء ، مادامت العلاقة مفتقدة مع البشر . وحين يستخدم القاص ضمير المتكلم ، وضمير الغائب يعبر عنه من خلال الفعل الماضى والإحالة إلى الأشياء او الأدوات ، وهناك خصائص لغوية لديه تكشف عنها هذه الذاتية اللغوية التى نجدها منبثة في اللغة الشاعرية في القصص ، وشاعرية القص في رصد الصور البصرية ، وليست في التكوينات اللغوية بين الالفاظ ، لأنه حينذاك يتحول إلى نص مجرد . وبنية القص لديه تقوم على السرد ، الذى يعكس مفهوم الكاتب للزمن ، الذى يبدو متتابعا بشكل تقليدى ، والبنية الايقاعية للقصص تعتمد على تقطيع الفقرات والجمل ، لخلق توتر نصى بين الضمائر والأفعال وهذا واضح في قصتى (يوم دمشقى) و (نقطة رادار) .

وفي مجموعة «حكايات قبيلة ماتت» للقاص محمد الحربى نلتقي بقص جرىء ، ففى قصة (مهمة) نجد صحفيا يستيقظ منزعجاً ، لأن رأسه قد دار بفعل الخمر ، لكى يقوم بتغطية تطبيق الحد على احد المتهمين الأجانب لشرب الخمر وسرقة مخزن للتموين . وفي قصة (مليحان والشوكليت) يعيد القاص بناء اسطورة أهل الكهف ، ويجعل من الكلب « مليحان » بطلاً لها ، اذ ينقض على الرجال فيكشف كل منهم عن وجهه القبيح ، ويقدم مفهوماً مغايراً للأسطورة ، وفي قصص اخرى من المجموعة يجعل القاص من الزمان بطلاً وموضوعاً رئيسياً للقص مثل قصة (الموت والدخول في المبهم) وتحولات .

ويعتمد القاص محمد الحربى على لغة القرآن الكريم ، التى تبدو واضحة في بنية الجملة لديه ، ويلجأ إلى المونولوج الداخلى كبديل عن الحوار بين الشخصيات ، والبناء القصصى لديه يقوم على المفارقة كما في قصة تحولات ، وقصة قبلنى أيها النهار ، وهو يكشف عن تفكك حياة الإنسان وتفتتها من خلال تقطيع الحدث إلى عدة مقاطع ، وللكاتب حرص بالغ على تقديم المغزى الدلالى للقص من خلال الوعى ، ويتضح هذا من اختياره لعناوين القصص التى غالباً ما تحاول الحكم على العالم الذى يقدمه ، مثل قصة « الموت والدخول في المبهم » .

وللقاص محمد الحربى رواية هى « أحداث مدينة على الشاطىء » ، وتكتسب هذه الرواية أهميتها من قلة الأعمال الروائية في الساحة الثقافية بدولة الإمارات بالقياس إلى مجموعات القصص القصيرة ، وهذا يمكن تبريره على المستوى الجمالى والاجتماعى ، فالرواية لها طابع خاص في الكتابة ، لا سيما الرواية الحداثية ، التى لا تعتمد على الشخصية الواحدة ، وإنما تعتمد على تقديم عالم ، وهذا يتطلب وعيًا حاداً بأدوات الكتابة ، ومقاومة الواقع الذى يدفع نحو التفكك ، والرواية هى نثر الحياة الاجتماعية التى تعبر عن قيم الحياة الاجتماعية وهى وعى ضدى ، تنفلت من اسر ما هو سائد . وإذا كانت العناصر الشكلية هى العنصر الاجتماعى في الأدب ، فلقد نجح القاص في العثور على صياغة تقدم عالمه ،

وهى رواية من روايات المكان ، فالرواية لا تلتف حول شخصية أو حدث ما وإنما المكان هو البطل الحقيقى لهذه الرواية الذى يفرض على الاشخاص علاقات معينة .

والمدخل الطبيعى لقراءة هذه الرواية هو الكشف عن جماليات المكان ، فالطابع الأسطورى والمقدس لمفردات المكان ، جعل المكان حميماً وغنياً بالحياة ، وصورها المتعددة ، رغم أنه ينتمى إلى اليوتوبيا أى إلى الصور الرمزية . والرواية كما يقدمها القاص هى نص مفتوح ، لأنه يبدأ من نقطة وينتهى إلى نقطة أخرى مغايرة تماماً لتلك التى بدأ بها ، وبين البداية والنهاية خبرات وأحداث وتاريخ يفصح عن معنيين للزمن ، الأول : زمان روائى يحكى عن الأحداث التى تحدث في المكان ، ويستخدم الكاتب ضمير المخاطب للتعبير عنها ، ويستخدم فيه الكاتب الفعل المضارع ، وهى بنية لغوية للوصف ، والثانى : زمان نفسى يحكى عن طفولة الراوى وفيها يستخدم القاص ضمير

المتكلم ، ولذلك فإن تحليل الزمان فى الرواية يكشف عن وجود مستويين داخل الرواية ، مستوى المسار العام للرواية ، ومستوى آخر يشتد حضوره فى ذكريات الطفولة البعيدة للراوى التى تستثيرها الأماكن المختلفة التى يتوقف عندها المستوى الثانى يعبر عنه القاص بضمير المتكلم ، والبنية اللغوية فى النصف الأول من الرواية مختلفة عن تلك التى نجدها فى النصف الثانى من الرواية ، ويرجع هذا إلى أن هم الكاتب فى بداية الرواية تقديم عالمه ، فكان يجنح إلى لغة سهلة وبسيطة موحدة التراكيب ، بينما فى النصف الثانى نجد الصراع اللغوى بين العامية والفصحى ، وبدأ حضور الراوى بصيغة ضمير المتكلم يقل تماماً ليحل محله ضمير الغائب فى صورته التى تجسد احداث الرواية .

وبالإضافة إلى هذه الرواية توجد بعض الأعمال القصصية الطويلة التى تقف فى منطقة وسطى بين القصة القصيرة والرواية مثل « الأرواح تسكن المدينة » نوار الخطيب ، ورواية لعلى أبو الريش لم تنشر بعد .

وننتقل بعد ذلك إلى نص هام للقاصة سلمى مطر سيف ، وهو «هاجر» ، وسبق للكاتبة اصدار مجموعتها الأولى بعنوان «عشبة» وهى من الأعمال الهامة التى تشارك بها الكاتبة فى الحياة الثقافية فى الوطن العربى ، وهى فى كتابها الثانى «هاجر» تعرض لتجربة شديدة الخصوصية شانها دائما فى البحث عن موضوعات القص ، وهى تجربة الجنون بمستوياتها المختلفة ، فتعرض لانفصال الدوائر وتفكيك العلاقات داخل البنية الإنسانية ، لتكتشف عبر هذا زمان الأسطورة ، وتقوم باضفاء الطابع المقدس على الاحتمال الغامض ، فهاجر ليس عنوان نص داخل الكتاب ، وإنما هو عنوان نص فرعى مكتوب على الغلاف الداخلى ، كانه مفتتح للنص ، واعتمدت الكاتبة فى بناء الكتاب على البناء الموسيقى فى التاليف السيمفونى ، فتعيد توزيع الخط الرئيسى وتقدمه فى حركات مختلفة هى الثعبان ، الذى يقدم لنا الدهشة ، والتفكير البصرى ، لنلج إلى الصندوق الأسود ، مكنون الوعى الجمعى ، لنصل إلى اليقظة الأخيرة التى تتصاعد حركتها إلى درجة الحمى ، فتظهر فى اربع صور هى : البراعة ، وحشة الميراث ، عقد الياسمين ، اللوحة ، والشخصية فى كل هذه الحالات واحدة ، أو هى صور متعددة لذات واحدة ، والايقاع الداخلى للنص يقوم على تكرار صور بصرية بعينها ، مثل انغلاق النوافذ والأبواب مرة واحدة ، وتنجح الكاتبة فى تقديم صورة الإدراك الذى تنداح فيه كل الحواجز والأبعاد ، لنجد الشخصية تنتقل عبر الأزمنة المختلفة ، حتى تتحول إلى ثعبان ، كأنه فسخ الكائنات لأوفيد ، فتقدم أسطورة جديدة للإنسان الذى يتمزق زمنه ،

فيتحول الزمن إلى شظايا من الزجاج المتناثر بدون ترتيب ، فالبداية فى البيت الذى لا تدرك الشخصية أنه بيتها ، وعبر تفتت

الزمن إلى قطع متناثرة ، لا يعد للشخصية وحدة يمكن رد الاجزاء إليها ، وإنما كل قطعة من الزمن منفصلة عن الأخرى ، وتجلب هبات من الألم المميت التى تطول الحواس ،

فتمزقها أيضا ، وتتصاعد الأصوات والاضواء ، كل فى اتجاه ، فينتقل عبر هذا التمزق إلى الاحتمال الغامض الوحيد وهو هاجر زوجة من الجن ، فيصبح عالم الجنون هو عالم البحث عن الاتساق الذى لا نجده فى عالم الأسوياء ، فتسعى الشخصية إلى هاجر المرأة الحلم ، التى لا يقترب منها إلا إذا اقتربت الشخصية من الصدق الذاتى مع نفسها . وكأن هاجر هى هجرة إلى الاحتمال الغامض الوحيد المتاح ، بعد أن ماتت الطيور والحيوانات ، والبوح يجعل الذات التى تحاور نفسها تتحول إلى ثعبان ، يتلوى ويتحرك بين الأشجار ليهرب من المطاردة اللعينة لكى يلعب كما يلعب اللصوص والخائنون .

وحركة الزمن فى هذا النص ذات طابع تراجعى ، ليلف فى دوائر ما تلبث أن تعود إلى نقطة البداية ، والنص الدائرى فى الصندوق الأسود يُسلم الفاعلية للسحر الذى وجدنا ملامحه فى الثعبان ؛ ولذلك نكتشف أن التحول للكائنات الأخرى هو إرادة تلجأ إليها الشخصية كوسيلة للخروج من تدجين العالم لها .

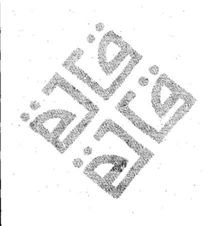
إنه نص يعبر بنا بوابات الألم العميقة للولادة من خلال الوعى الممكن ، من الاسطورة / اليقين المطلق إلى الاحتمال الغامض ، وقد استطاعت الكاتبة تجسيد موضوع يستعصى على الكتابة والامساك به ، ولذلك نحن امام نص مركب ، لكنه واضح ، ويمكن فهمه بسهولة من خلال مفاتيحه العديدة .. والحقيقة ان نص سلمى مطر سيف يكشف عن التباين فى مستوى القص بين الكتّاب والادباء .. لا سيما أن بعضهم يعتمد على لغة البلاغة التقليدية ، والآخر يعمد إلى تقديم لغة مغايرة ، كتلك التى نجدها لدى مريم فرج جمعه فى كتابها فيروز ،

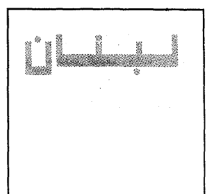
وهى شخصية عامل ثلج ، تستخدمه الكاتبة كتيمة تعرض من خلاله ما تريد ان تقدمه من رؤى واحداث وعالم جديد للذات .

لا يستطيع المرء ان ينكر الحضور النسائى فى الأدب فى الامارات على نحو بارز ، وهذا الحضور نجده أيضا فى الحياة الثقافية فى الامارات فى الجامعة ، وفى ظهور أسماء اخرى واعدة مثل فاطمة احمد فى قصتها القصيرة حكاية الصباح .

هذه بعض الألوان الجميلة التى تطالعنا بها لوحة القص بالامارات العربية المتحدة ، والتمايز فى الكتابة لا ينبع من خصوصية الكاتب ، ولكنه ينبع من كونه لوناً وسط الوان متعددة ، تعكس الوجه الثقافى للإمارات ، فكل كاتب ليس متميزاً فى ذاته ، ولكن تمايزه فى تكامله مع الألوان الأخرى ، فكلنا نفعل فى ثقافة واحدة ، والواننا تتشكل وفق علاقاتنا بالألوان الأخرى ، والحربى وسلمى مطر ، والظاهرى ، الوان جميلة متجاورة مع الألوان الجميلة الأخرى . ■

رمضان بسطاويسى





اختراق الجسد العربى

مع تقلص دور المؤسسات الثقافية الرسمية وانشغالها فى الدفاع عن مكتسباتها بتكريس السائد والمألوف ونبذ الهامش الذى يحرض المتن ، ظلت اشكالية العلاقة بالآخر (الغربى) منذ الحملة الفرنسية وإلى الآن تمثل احد المباحث المعرفية أو المعيار القيمى فى رؤيتنا للابداع العربى . وكان لمجلة «الناقد» دور فى استضافة الهامشيين معرفيا وابداعيا مع وعيها بالذاكرة الجمعية التى توحد المشروع الثقافى لكافة الأقطار العربية ، وفى عددها الأخير يقول «انطون مقدسى» : منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر انتقل الوجود القومى من شكله المضمر فى الوجدان الشعبى إلى الشعور الجمعى على يد إبراهيم اليزجى وبطرس البستانى حيث اخذ شكلا محدد المعالم ومروراً بساطع الحصرى وزكى الأرسوزى ترسخت بعض المفاهيم كالأمة والاشتراكية وسلطة الشعب إلا ان حرب الخليج الاخيرة قد اثبتت ان هذه الاشكال فارغة المحتوى لأن المرحلة التاريخية التى تهيمن عليها اليوم الثورة العلمية قد تجاوزت هذا الإرث افلا يمكن لمثقفين اخر ان يعيدوا النظر فى الجهاز الفكرى . نحن اليوم فى حاجة إلى نهضة ثانية فما زلنا نستسلم للعقل الأسطورى واحيانا للعقل السحرى ، ثمة ترسبات اخرى من بقايا البداوة أبرزها تجلياتها العشائرية وما يلزم عنها من زعامات فريدة واقليمية فى حين ان المرحلة التاريخية التى صرنا إليها تقوم على العقل الرياضى وما يلزم عنه وله من تنظيم دقيق .

وقد كشفت حرب الخليج عن قصورنا الحضارى الذى تمثل لدى انطون مقدسى فى الانفصام التام بين السلطة والشعب ، فالحذر وعدم الثقة متبادلان بين الطرفين والانفصال التام بين الثقافة والمصالح . فالثقافة فى الغرب كما يراها الساسة تابعة للمنجزات التكنولوجية وتابعة أيضا لحركة راس المال . ويبدأ وجود الجماعات او الأمم عندما تعى كل منها ذاتها وكونها هوية متمايزة وياخذ هذا الوعى شكلا اجرائيا عندما ينتقل إلى مستوى التعبير وفى المحور الثانى لهذا العدد تناقش الناقد مشروع الاسلام السياسى وتقدم عدة اجتهادات مختلفة طبقا لرؤى المشاركين ويحسم الشاعر « انسى الحاج » هذه القضية قائلا : يحتاج العالم الثالث كى يصبح فيه الانسان قيمة مقدسة إلى تعزيلات اساسية كثيرة لعل فى طليعتها تحول الدين إلى علاقة فردية ذاتية وداخلية بين الانسان والله ومنعه من يظل وحشاً جماهيرياً سرعان ما يتم تجيشه للابادة او الانتحار ، من غير ذلك

سيظل الدين مسدساً للاغتيال ومدفعاً للقصف ومطية للدس الخارجى والتسلط الداخلى .

ويناقش « على حرب » مشروعية الاجتهاد بين السنة والشيعة فيقول :

فى مجال التشريع كان الاجتهاد جواباً على الحاجة الماسة إلى الحكم على الوقائع التى لا نص حرفيا عليها . ذلك انه لما كانت النصوص متناهية فى حين أن الوقائع لا تنتهى وجب الاجتهاد ، واول من فتح باب الاجتهاد اهل السنة وشكّل الاجتهاد أصلا من اصول التشريع إلا انه توقف بعد انحصاره فى المذاهب الأربعة اما الشيعة فالاجتهاد مغلق نظرياً لأن الاصل عندهم هو تقليد الامام المعصوم فى النظر والعمل ثم انقلبوا بعد ذلك وكان أن ظهر عندهم ائمة الاجتهاد وارباب النظر فى مختلف المعارف الاسلامية . وبنظرة جديدة مختلفة إلى النصوص تكشف عن اتفاق الفريقين فيما وراء الاختلافات العقائدية والفقهية والمعرفية ، فالفريقان يشتركان فى آلية التفكير وفى طريقة انتاج المعارف فكلاهما يخضع لسلطة النص اى يتفقون من حيث الخطاب وكيفية انبنائه ومن حيث منطقه وقواعد اشتغاله وما يتناساه خطاب المجتهدين فى فهم النص والاستنباط منه هو كونه مختلفا عن النص الذى يقرأ فيه ، وكونه ينزع إلى اقصائه والحلول محله ، اى ينزع إلى نسخه .

ويتحدث محمد جلال كشك عن الحضارة العربية وعجزها عن الثورة الصناعية فى مناقشته لكتاب الصادق النيهوم فيقول : إن مرد ذلك العجز يرجع إلى الحروب الصليبية التى حذفت طبقة المثقفين والتجار وتولى العسكر تحت اولوية الدفاع عن الوجود ولو على حساب الحضارة والمجتمع المدنى ، والنيهوم يرى أن الصحافة والدستور والحرية لا مكان لها فى المجتمع العربى أو العالم الثالث لأنها نظام خاص بالغرب وحده . شرط قيامها هو وجود نظام راسمالى غربى وهو لا يمكن تقليده او فهمه اصلا إلا فى مجتمع صناعى يشكل فيه راس المال قوة قادرة على ردع الاقطاع ويشكل فيه العمال قوة قادرة على ردع رأس المال . ومن هنا يرفض تعدد الأحزاب والانتخابات البرلمانية ويدعو إلى العودة إلى الجامع ، فهو بداية ديمقراطيتنا ، فهو محل مفتوح يرتاده الناس خمس مرات فى اليوم وتسليم السلطة المباشرة للناس عن طريق الشورى المباشرة فى الجوامع ، ويرفض جلال كشك هذه الاقتراحات ويقول إنها ليست من الاسلام فى شىء ، فالجامع الذى يدعو له ليس جامع المسلمين .

اما نوال السعداوى فتقول : لماذا الجامع ، إن اغلبية اهل القرية نساء واطفال ورجال يجتمعون فى السوق وفى هذا السوق يحدث الاختلاط والتجمع الشعبى بصرف النظر عن السن او الجنس او الدين .

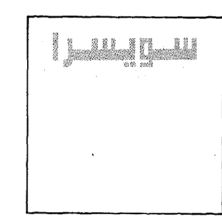
اما فى الدراسات الادبية فيقول إلياس العطرونى عن مختارات يوسف الشارونى «بعد مراجعة متانية لتاريخ القصة القصيرة بمصر تكشف بوضوح أن هذه القصة تبلورت على ايدى يوسف إدريس ويوسف الشارونى وبسبب عوامل كثيرة برز إدريس مقللاً فى بروزه من الق الشارونى وهذا ظلم اكيد لأن إنتاجهما على درجة كبيرة من التساوى والتوازى ففى الوقت الذى ركز فيه إدريس على اسقاط الحالة السياسية كان الشارونى يركز على السياحة الداخلية فى أعماق شخوصه مشكلاً فى ذلك حلقة وصل مع الجيل الذى يليه

اما الشاعر يوسف بزى فيقدم رؤيته للحداثةالعربية فيقول : انها قائمة على فكرة ادبها وصورته وبالتالى فإن كل كتابة صارت استحضاراً دائماً للتراث اللغوى لهذا الأدب فى عالم لغوى متحقق قاموساً وصوراً ، قاموس مفرغ من التاويل والالتباس ومجرد من أصوله التخييلية.فراغ يحيلنا إلى معنى لغوى بحيث لا يستدعى اى مجال آخر : فهى حداثة شكل ونمط ناجز التركيب ، حداثة تتصف بالتوافق والانسجام ، اصولية اكثر فتوة وقوة من اصولية التراث ، اصولية تعمل بدلا من المؤلف فى صناعته الانشائية ، هذا هو ضمير الحداثة العربية غير المعلن، لقد شهدنا فى العقدين الآخرين تهافت نصوصها من ثوريات درويش إلى صوفيات ادونيس وهكذا انغلقت الشعرية الحداثوية .

والإبداع فى هذا العدد قليل لكنه مختار بعناية فهناك قصتان . لحنان الشيخ . وإبراهيم عبد المجيد وقصيدتان لباسم المرعبى وفرحان ريدان . علاوة على الملف الذى اعده ابراهيم جبرا للقاصة الأردنية بسمه النور .

وفى النهاية نرجو أن تسمح السلطات المصرية . بدخول هذه المجلة فهى احد الروافد الأصلية من ثقافتنا العربية .

فتحى عبد الله



مهرجان لوكارنو

فى يدخل مهرجان لوكارنو عامه الخامس والأربعين .. وهو نفس عمر مهرجان كان ، وقد يكون اقل منه شهرة وحجما ، ولكنه يتميز برصيده الثرى فى اكتشاف المواهب الواعدة عن طريق مسابقته الرسمية المخصصة للافلام الاولى والثانية اساسا . التى تحاول جديدا فى اللغة السينمائية ، وفى التعريف بسينمات مجهولة لدى الجمهور الأوربى ، يكفى أن نذكر من بينها سينما تايوان ، والصين الشعبية ، وكوريا الجنوبية ، والسينمات القومية فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى سابقا وكذا السينما المكسيكية والبرازيلية وفى النطاق العربى السينما الجزائرية التى خصص لها اسبوعا فى إحدى دوراته ، وفى كل مرة يكرم مخرجا او كاتب سيناريو واحدا ، راحلا أو حيا بحضوره ، ويتم التكريم فى إطار دراسى يشمل العروض ، والندوة وأحيانا المعرض والدراسة الموثقة التى تصدر فى كتاب يبقى للتاريخ ويضاف للمكتبة السينمائية ، وتعى الذاكرة من المكرمين فى السنوات الماضية المخرجين اليابانيين ميكو ناروزى ، وكيسوكى كينوشيتا ، والايطالى إيتورى سكولا ، وكاتب السيناريو الرسام الإيطالى فلايانو ، والمخرج الفرنسى جاك بيكير ، هذا إلى جانب البرنامج الاستعادى ريترو سبكتيف من افلام الارشيف التى تشترك فى تنظيمها السينماتيك السويسرية مع مراكز الأرشيف فى اكثر من دولة متقدمة مجموع ما عرض فى مختلف البرامج ١٢٦ فيلما - ١٩ فى المسابقة الرسمية ٣٠ فى برامج خاصة ، ٤٩ فى برنامج استعادى لأفلام المخرج الايطالى ماريو كامرينى انتجت بين ١٩١٣ ، ١٩٧٢ ، ١٣ فيلما سويسريا جديداً إلى جانب اربعة افلام قديمة تحت اسم السينما السويسرية يعاد اكتشافها-١٠ أفلام فى اسبوع النقاد ، ثم اخيرا برنامج بعنوان ٤٠ سنة بوزيتيف لخمسة أفلام قديمة من أكثر من بلد ترمم وتقيم ومن هذه الأفلام المائة والستة والعشرون نجح مدير المهرجان الجديد ماركو موللر فى دعوة ثلاثة وخمسين فيلما فى عرضها العالمى الأول .

وأمام هذا المجموع اسمح لى أن اتوقف عند بعض الأفلام المتميزة سواء فى المسابقة او خارجها . وخاصة أن المسابقة التى تلقى عليها الأضواء عامة فى كل مهرجان دولى لم تكن فى هذه الدورة فى الغالب على المستوى



المخرج كلارالو

الأفضل ، حتى كان من السهل على لجنة أو لجان التحكيم استبعاد أكثرها من التصويت الأول : ولم يكن هناك ما يمكن تسميته عظيما أو تحفة .

● يفوز فيلم واحد هو « قمر الخريف » بأكثر من جائزة من أكثر من لجنة تحكيم : من لجنة التحكيم الرئيسية الفهد الذهبى أو الجائزة الكبرى إلى جانب ثلاثين ألف فرنك سويسرى (الدولار = فرنك وربع) ، وجائزة لجنة الفن والتجربة ، إلى جانب جائزة لجنة الشباب مع ثلاثة آلاف فرنك سويسرى وهو للمخرجة كلارالو من هونج كونج ــ إنتاج مشترك مع اليابان ــ يصور فى هونج كونج بين المبانى الأسمنتية العملاقة الخانقة .. حينما يلتقى سائح يابانى شاب يحمل معه كاميرا فيديو يصور بها كل شىء فى طريقه ، هى وسيلة اتصاله بالأشياء ــ بفتاة من هونج كونج هاجرت أسرتها إلى كندا وتركتها مع جدتها على أمل أن تلحق بها ، تدرك الفتاة الصغيرة ــ وهى تتخطى الطفولة إلى المراهقة أن الشتاء لايتبع الصيف بل بينهما فصل الخريف ، وفى منتصف الخريف يحتفلون بعيد القمر .. ما زال للتقاليد الصينية القديمة زهوها حيث ترتفع المصابيح الورقية الملونة ، ويلتئم شمل الأسر حول مائدة غداء طيب ، الشاب اليابانى يشعر أنه بلا هوية وبلا جذور .. الآلة التى يحملها لا تمكنه من أن يتصل بالناس ، ولهذا يرحب بدعوة الفتاة « واى » ذات الضفائر الطويلة ونقاوة الطفولة إلى مائدة جدتها الشهية يرمق الشاب الجدة وهى تقدم صلواتها إلى بوذا فى ركن مرتفع من الحجرة ، وحينما تمرض ويزورانها فى المستشفى يسجل الشاب حديثها بالفيديو : « سأذهب إلى حيث يريدنى بوذا .. وصيتى أن تدفنونى فى مقبرة بوذية عالية حتى أستطيع أن أرى وأرعى أولادى وأحفادى » ، الفتاة تصارح الشاب بأنها تخجل من مصارحة زميلها فى المدرسة بحبها لأنها تعلم أنها ستتركه وتهاجر إلى أسرتها .. تسأله ألم يخفق قلبه بدقات العاطفة .. يقول لها فى المرات الأولى خفق كثيرا ، فى المرات التالية قلت دقاته ، مع الفتاة المائة لم يعد يدق ! .. وحينما يحتفلان بعيد القمر تكون واى فى أقصى سعادتها ومرحها .. ولكن الشاب كان قد علم من الجدة أن أمنيتها فى السفر لن تتحقق !

لعل هذا التناقض بين الجديد والقديم ، والتقاليد والحداثة من صميم شخصية المخرجة كلارالو ذاتها ، تقول « كان جدى يعلمنى الشعر وفن الخط الصينيين ، ثم التحقت بمدرسة انجليزية فى هونج كونج . ودرست وعشت فى انجلترا .. كنت أشعر أننى لست صينية جداً ولست انجليزية جداً ..

والفيلم يعكس روح القلق وافتقاد الهوية فى هونج كونج حاليا .. منذ تقرر فى عهد حكومة تاتشر إلحاقها بالصين الأم عام ١٩٩٧ .. وقد سبق أن قدمت نفس المخرجة فى فيلمها « وداعا للصين » شخصية امرأة صينية تعانى شيزوفرانيا وهى فى أمريكا .

ويفوز فيلم « خيرات » للمخرج ديرزهان أدميروف بالفهد الفضى ١٥,٠٠٠ فرنك سويسرى ، وبجائزة لجنة تحكيم النقاد فيبريس ــ التى ضمت كاتب هذه السطور فى عضويتها . يمثل سينما جديدة أخذت تتشكل ملامحها فى جمهورية كازاخستان . بسيط فى ظاهره فى تناول علاقة بين شاب وفتاة فى ظل ظروف اجتماعية غير مواتية ، ولكنه يتعمق الواقع بشاعرية ، بتحليل المشاعر الداخلية ، والعلاقة بين الواقع والحلم ، دون انزلاق إلى إدعاء النقد الاجتماعى، وذلك فى إيقاع ميلودى هادىء ، واستخدم المخرج ممثلين غير محترفين بطاقاتهم العفوية .

إذا كان الفيلم الألمانى « الإرهابيون » للمخرج فيليب جرونج لم يعجب الكثيرين وإن فاز بالفهد البرونزى وخمسة آلاف فرنك سويسرى إلا أننى قدرت شجاعة المخرج الشاب فى رؤيته النقدية لاستعجال المستشار هلموت كول فى دفع الألمان الشرقيين بضغوط وتنديد باقتصادهم المنهار ووعود كثيرة بذلها بسخاء لم تتحقق ... وإذا كانت ألمانيا قد شهدت فى السبعينيات حركة إرهاب شديدة المراس ، فإن إرهاب التسعينيات يبدو كلعبة .. فهذان شابان وفتاة يدبرون لاغتيال رجل الدولة السمين » .. شاشة التلفزيون تحمل خطابات كول أمام الحشود الضخمة فى تورنجيا « ألمانيا ستحقق اليوم الآمال المنشودة فى المقابل تبدو الفتاة كأنما تقرأ قصيدة لبريشت : « أغنام تنعم بمشاهدة ذابحيها ، العالم الثالث يئن تحت أقدامكم الوحدة أكبر سرقة فى العالم » يستطلع أحدهم خط سير الرجل السمين ، ويعد الآخر نموذجا لسيارة لعبة صغيرة لتنفجر تحت سيارته ، لكن السيارة تمر بسلام وتدهس اللعبة فى طريقها ، ويأتى السائق معتذرا عن تحطيم اللعبة مقدما مائتى مارك كتعويض أمر به سيده ! .

وحينما يدخل أحد الشابين وهو ملثم صيدلية يرتمى صاحبها أرضا فى جزع خذ كل ما تريد من الخزانة ولكن لا تقتلنى فإذا بالشاب يطلب شراء مناديل ورقية « أليست لى الحرية أن أرتدى ما يروق لى ؟ .. سخرية من الإرهاب الجديد الذى يبدو لعبة بالنسبة لإرهاب السبعينيات ومن .. النظام !

كما يسخر المخرج الكاميرونى الشاب جان بيير بيكولو من مجتمعه الأفريقى الحضرى الجديد فى فيلمه « حى موزار » وتصل به السخرية مداها يطلق على الضابط المسئول اسم « الكلب الشرير » وعلى الفتاة الصغيرة « رئيس الحى ، يسخر من « معطيات » الحضارة الصورية فى تمسك الضابط بجهاز ووكى توكى اللاسلكى ، ومن مظاهر التحرر بين الشباب فى الزى والديسكو ، وعنوان الفيلم ، حى موزار وهو الحى الذى كان يعيش فيه الأجانب فى مدينة دوالا .. ويفوز الفيلم بجائزة لجنة الشباب .

قبل أن ننتقل إلى أفلام خارج المسابقة يجدر الاشارة أنه كان من بين أعضاء لجنة التحكيم الرئيسية الممثلة المغنية الألمانية « أنجريد كاتين » ، وإذا كان مهرجان لوكارنو لا يهمه النجوم فقد احتفى بالفنانة الألمانية التى تعيد إلى الذاكرة مشاركتها فى أفلام السينما الألمانية الجديدة فى السبعينيات مع المخرج الراحل فاسبيندر فى ثمانية من أفلامه . وقد تزوجا لفترة قصيرة — ومع المخرج السويسرى دانييل شميت وشاهدناها فى آخر أفلامه خارج الموسم تمثل وتغنى ، وقد قامت فى السنوات الأخيرة برحلات فنية إلى فرنسا حيث أدت بعض أغانى أيديث بياف ، وبين صوتيهما شبه فى البحة ، وإلى أمريكا .

ملاحظة جديرة بالاهتمام .. هى عرض أفلام قديمة قيمة بعد ترميها وتجديديها . فقد كان فيلم الافتتاح هو الفهد إخراج لوتشينو فيسكونتى يعود إلى عام ١٩٦٣ ، ويدخل هذا العمل فى إطار مشروع كبير لإنقاذ الأفلام القديمة . وقد عثر على النسخة السلبية فى معامل لندن ، وأعدت النسخة الجديدة فى مدينة السينما بروما بمساعدة وزارة السياحة وأوقات الفراغ ، وأشرف مصور الفيلم ذاته على عملية الترميم والمعالجات الكيماوية ، والفيلم يعود بنا إلى مرحلة تغيرات فى إيطاليا مع حركة الوحدة بزعامة لمار بالدى .. وفى كلمات المخرج أن الفيلم يسيطر عليه شعور بالموت ، موت طبقة قديمة بامتيازاتها وموت أسلوب تفكير .

وكان من الجميل أن يعرض فى هذا الإطار فيلم « الهند الأرض الأم » للمخرج الإيطالى الكبير روبرتو روسلليني — الذى كان قد عرض فى مهرجان كان عام ١٩٥٩ ثم بدا أنه قد فقد ، ولكن تبين أنه فى حوزة السينماتيك الفرنسية ، وتعرض النسخة الفرنسية مجددة . وكان روسلليني قد خطط لإنتاج الفيلم فى أربعة فصول ، مستلهما الحياة الحقيقة فى الهند التى فى كلماته كان عطاؤها للبشرية ثريا مستخدما ممثلين غير محترفين .

وتقدم جمعية نقاد السينما السويسريين أسبوع النقاد الذى ضم عشرة أفلام منها الروائى ومنها التسجيلى ، وكان من بينها الفيلم الايرانى « وتستمر الحياة » للمخرج عباس كيار وستالى وهو يجمع بين الروائى والتسجيلى . هو نفسه الذى شاهدنا له فى ٠٠٠ حان لوكارنو ثم فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال فيلمه الجميل « أين بيت الصديق » عن علاقة صداقة بين تلميذين . هذان الولدان ماذا حدث لهما بعد أن تعرض شمال إيران حيث يعيشان وصور الفيلم لزلزل شديد . يتحدث الواقع هنا ببلاغة حينما تصور الكاميرا من نافذة سيارة المخرج مشاهد الدمار والخراب .. وتشرد الناس .. طفل رضيع يصرخ . وجثث بين الأنقاض .. ونساء يحملن انابيب الغاز . وبين مخيم للاغاثة على تل قريب يرفع شاب هوائيا لالتقاط مباراة كره القدم بين البرازيل والمانيا .. هناك من يتحمس للفريق البرازيلى وآخرون للفريق الألمانى .. ويلتقى المخرج ببطل فيلم أين بيت الصديق ؟ يلاحظ انه قد شب واقترب من المراهقة يسأله : أين كنت وقت الزلزال ؟ يقول له كنت نائما مع أخى ، قرصتنى بعوضة فذهبت إلى الفناء . وقع الزلزال ومات أخى بين الأنقاض . فى ضحكة بريئة ولكن مريرة يقول : قال لى أبى لماذا لم تقرص البعوضة أخاك .

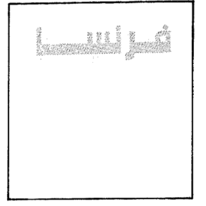
إلى جانب ثمانى دور عرض مغلقة يتراوح عدد مقاعدها بين الألف والخمسمائة والمائة ، وهناك الساحة الكبرى أو البياتزا جراندى **Piassa grande** أحد خصائص مهرجان لوكارنو منذ تأسيسه — أكبر ساحة عرض مكشوفة ٦٥٠٠ مقعد وأكبر شاشة ، لهذا كان منظمو المهرجان فى السابق يختارون لها أفلاما ذات جماهيرية أو فائزة فى مهرجانات كبرى أخرى . الجديد هذا العام إقدام المدير الجديد ماركو موللر على أن يقدم أفلاما فى عروضها العالمية الأولى ، وأن يقصد اختيار أفلام غير جماهيرية — فرضا — ولا تقدم إلا فى نوادى السينما أو صالات الفن والتجربة .. ومع هذا تنجح التجربة ، وينجح الجمهور الذى أكد أنه يتذوق الفن

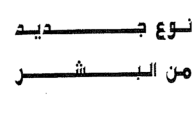
الرفيع ويبقى حتى النهاية رغم برد آخر الليل . يعرض فيلم أنتيجون للمخرجين جان مارى شتراوب ، ودانييل هوييه إنتاج مشترك بين فرنسا وألمانيا — إعداد لبريخت عن سوفوكليس — عام ١٩٤٨ تحت اسم أنتيجون سوفوكليس — بين آثار يونانية بصقلية تقدم مشاهد مسرحية كاملة . ويبقى الجمهور - أو للأمانة - أغلبه ، وهذا ما حدث مع فيلم تسجيلى طويل عن فنانة تشكيلية مسرحية « شارلوت حياة أو مسرح » للمخرج الفرنسى ريشارد ديندو وما حدث مرة ثالثة مع فيلم يوم اليأس » للمخرج البرتغالى الكبير مانويل دى أو ليفيرا ، وهو تسجيلى تمثيلى يستعيد فيه حياة الكاتب البرتغالى كاميلو كاستيلو برانكو ، الذى عاش فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر بين ١٨٢٥ و١٨٩٠ ، من خلال بعض رسائله ، وما تردد بين صفحاتها من ذكر بعض النساء فى حياته ، والتعرض للمجتمع الذى عاش فيه ، وسلوكيات رجاله ونسائه وعلاقاتهم ، وكتاباته التى تمثل مرحلة من الرومانسية .. يستخدم دى أوليفيرا ممثلين يجسدون شخصيات الكاتب الذى فقد بصره فى ختام حياته ، وزوجته ، وأصدقاءه ، مع خلفية من كتاباته يقرأها الممثلون .

كان هذا المخرج البرتغالى الكبير هو الشخصية السينمائية المكرمة فى هذه الدورة ، قدمه وتحدث عنه بحب المؤرخ الناقد الفرنسى جان روش . وأهدى له المهرجان الفهد الذهبى تقديرا لمسيرته ، وما نويل دى أوليفيرا من مواليد عام ١٩٠٨ فى أسرة تعمل بصناعة النسيج ، درس فى أسبانيا وكان عليه أن يدير مصانع والده . وتعلق بالرياضة وعمره عشرون سنة وكان عداء ماهرا ، ومشاركا فى سباق السيارات فى بلده والخارج . وكان يعشق السينما فى نفس الوقت ويحلم أن يكون ممثلا ، فالتحق وأخوه بمدرسة لممثلى السينما كان يديرها المخرج الإيطالى رينو لوجو ، ومثل فى فيلم « أغنية لشبونة عام ١٩٣٣ وهو اول فيلم ناطق بالبرتغال ، أول افلامه الطويلة انكى بوجو عام ١٩٤٢ بعد عدة افلام تسجيلية كما أخرج أفلاما تجريبية قصيرة ومن ابرز أفلامه حب يائس ١٩٧٨ ، فرانشيسكا ١٩٨١ وخف ستالين ١٩٨٥ ، أكلة البشر ١٩٨٨ ، المجد الزائف للقائد ١٩٩٠ وآخر أفلامه الروائية الكوميديا الإلهية الذى حصل على جائزة بمهرجان فينيسيا ١٩٩١ .

بعد عرض فيلمه « يوم اليأس بالساحة الكبرى نلتقى معه منتصف الليل فى قاعة بأحد الفنادق ، بحضور نخبة من النقاد والباحثين ، فى حديث حول مسيرته السينمائية ورؤاه .. بدا لنا الرجل الذى يحمل أكثر من ثمانين عاما على كاهله مهيبا بقامته العالية ، شابا بحيويته وفكره المتقد . ■

فوزى سليمان





قد توفى رجل الاقتصاد ، المحامى ، الصحفى ، فيليب لامور ، الذى شغل حتى يونيو الماضى ، منصب رئيس اللجنة الاقتصادية الاجتماعية ، وذلك فى منزله ببلجراد يوم السبت الموافق ٢٥ يوليو الماضى ، وشيعت جنازته يوم الاثنين الموافق ٢٧ يوليو .

* * *

« أتجيد التعبير عن نفسك ، إذاً ستنقاد إلى المعترك السياسى ، وتدلى بخطب ، وماذا بعد ... ؟ إنك لا تملك خصائص بل ولا مساوىء السياسى .

فالكتمان ليس من شيمك ، ولا حتى الدجل . ثم إنك لست صبوراً مع البلهاء ، وتفصح بتلقائية شديدة عن مكنونات نفسك ، والسياسة تقتضى أن تتعلم كيف تكذب كل الوقت على الجميع .

أمر صعب ! إنها موهبة لا تملكها ثم إن كل هذا قديم ورث عفا عليه الزمن ، ولم يعد ملائماً لمجتمعنا . إننا بحاجة إلى نوع جديد من البشر ، يواجه الواقع ، ويعمل من خلاله . يجب أن يحدث تغير ما ، وأن نطور حياة كل البشر ، حياتهم اليومية ، على وجه التحديد ...

لا يمكننا القول أن جان مونييه ، مندوب الـ « بلان » ، لم يدرك حقيقة شخصية فيليب لامور ، حينما كتب هذا الكلام الذى اقتطفنا منه الفقرة السابقة فى مقتبل الخمسينيات ، ولا يمكننا أيضاً القول أن فيليب لامور ، الذى كان يشغل فى ذلك الحين منصب الأمين العام للاتحاد العام للزراعة فى بداية نشأته، والذى توفى مؤخراً عن عمر يناهز الـ ٨٩ عاماً ، عن حياة حافلة ، لا يمكننا القول انه لم يأخذ بنصيحة الأب الروحى لأوروبا الموحدة .

والهيئات التى رأسها لامور لا تحصى ، من بينها : الشركة القومية للبارون لا نجدوك ـ المجلس الاقتصادى والاجتماعى للا نجدوك دوسيسيان ـ اللجنة القومية لاستغلال الأراضى ـ مؤسسة الائتمان الزراعى ـ لجنة خبراء الفاو ، المجلس الأعلى للبناء والتشييد ـ حديقة كيراس الوطنية ـ الرابطة القومية للاستغلال العقارى والزراعى والريفى ـ وفوق ذلك ، وبصفته متخصصاً فى زراعة الكروم فقد رأس أيضاً لجنة مراقبة الخضراوات ببردوليه . والخلاصة انه كان دائماً أبداً مشغولاً .

ولن يسعنا حصر الانجازات التى احدثت تغيراً كبيراً فى البلاد والتى تمثل أحد علاماته البارزة ، مثل إنتاج أرز « كامارج » والربط بين الران والرون ، ورى عشرات الألوف من الهكتارات حيث لم يكن ينمو من أزمنة بعيدة سوى أشجار كروم متوسطة المستوى . كل ذلك ، ولم يكن لامور يوماً نائبا فى البرلمان (وإن كان حاول مرة وباء بالفشل) أو وزيراً . ولكنه شغل لمدة عشرين عاماً منصب عمدة بلدية سيلاك فى الألب العليا .

كان الجميع يلجأ إليه لما عرف عنه من كفاءة واستعداد دائم لتقديم خدماته . تلك الصفات جعلت من فيليب لامور خبيراً معترفاً به دولياً خاصة فى مجال استغلال الأراضى ، وهو لم يتهاون فى إبداء المشورة خاصة لدول العالم الثالث .

وفيليب لامور ، ابن الشمال الذى قام بغزو الجنوب بمعرفته ، والذى تعلم القراءة فى سن الثالثة ، كان دائماً فى جعبته المزيد . كانت لديه خبرات أخرى ، رواها باقتدار وموهبة لا تخلو من روح الدعابة ، فى كتابه « المزَوّلة » .

صحفياً منذ شبابه الباكر ، ثم محاميا شغفته السياسة ، ظل فيليب لامور متردداً بين فكر كل من جاء بداية من لينين وحتى موسولينى ، ممن كانوا يعدون بمجتمع مختلف . ناضل فترة إلى جانب جورج فالوا ، الذى اتسمت شخصيته بالغرابة ـ وانشق عن جماعة « الحركة الفرنسية » التى غلفها اليوم النسيان ، وأسس « جماعة فرنسية » كان مصيرها إلى الزوال السريع . ثم انشأ فيليب لامور فيما بعد مع كل من كور بوسيه ، ودوق ، وفرنان ليجيه ودينيه كلار وآخرين ، مجلة « بلان » التى كانت تبشر بتقديم رؤية مركزة للمعارف والخبرات الفنية .

ومن ناحية أخرى ، ألف لامور عدة روايات مع « كايات » وترافع فى العديد من القضايا الكبرى وخاصة قضية سيزنك وستافسكى ، وندد بشدة بالخطر النازى ومنذ بداياته الأولى . ثم أصبح مراسلا حربياً عن الجانب الجمهورى فى أسبانيا .

وفى أعقاب تسريحه عام ١٩٤٥ اكتشف ذلك الطفل القادم من الريف الفلامنكى ، ميله وموهبته فى مجال الزراعة بعد أن تولى شئون استغلال أرض خاصة بزميله « ريمون هوبير » ثم بعد أن قام بشراء عزبة بودريكس بالجار والتى ظلت منذ ذلك الحين مرفأه وبيته ، كما عبر عن ذلك بنفسه ، حيث اقامت عائلته الهائمة . كان بابه دائماً مفتوحاً ، وأمامه لافتة توضح لمن يخشى الدخول أن هناك « كلب لطيف ... »

وقد أفردت مذكراته ، للسنوات التى قضاها فى « الابينال » أبان الاحتلال ثم التحرير ، فصلاً كاملاً ملؤه الصدق والأمانة ، تكفى بأن ننصح بقراءته .

تلك الحياة الطويلة الحافلة قد جعلت لفيليب لامور اتصالات مع الجميع بدءاً من أشد الناس تواضعاً إلى أكثرهم شهرة . كان فيليب لامور صلباً ، كريماً ، جاف الطبع فى بعض الأحيان ، لا يكل ذهنه ، متيقظاً دائماً ، يفيض أفكاراً وحكايات ، محبا للطبيعة وللكائنات ، لاشىء ولا أحد يخجله ، أحب الحياة فأعطته الكثير . نادرة هى تلك النوعية من رجال الأعمال الذين قد تبهرهم ابتسامة أو شعاع شمس أو أقل شىء . ويعلم الله ، كم نحن بحاجة إليهم .

* *

ولد فيليب لامور يوم ١٢ فبراير عام ١٩٠٣ فى « لندرسى » (بالشمال) وتخرج فى كلية الحقوق . بدأ حياته العملية كصحفى ،

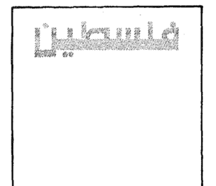
ومحام ، ثم عمل اميناً عاماً للاتحاد العام للزراعة بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٥٤ .

أصبح عضواً بالمجلس الاقتصادى ما بين عامى ١٩٤٥ إلى ١٩٥٣ ـ ثم رئيسا لشركة استغلال الأراضى للبارون ونجدوك منذ عام ١٩٥٥ ، وعضواً لسنوات عديدة بالمجلس القومى لاستغلال الاراضى بدءا من عام ١٩٦٥ وحتى عام ١٩٨٣ . شغل ايضاً منصب رئيس نقابة القرى لمنطقة كيراسى ، ثم عمدة سيلاك ـ ألب العليا ـ ومنذ عام ١٩٧٤ وحتى يونيو ١٩٩٢ اصبح رئيس اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لمنطقة لانجدوك دوسيان . كما راس الرابطة القومية لتنمية الاستغلال العقارى والزراعى والريفى (اندافار) . كتب العديد من المؤلفات من بينها « ٦٠ مليون فرنسى » عام ١٩٦٧ ـ « والمزولة » عام ١٩٧٩ و « الحقائق الأربع » عام ١٩٨١ .

أندريه فونتان

كاميليا صبحى





جمر الكتابة

مم يخاف محمود درويش فى ديوانه «ورد اقل» ؟ هل يخاف من البرابرة الذين سياتون ، ويخطفون امراة الامبراطور ؟ أم يخاف من لصوص المدافن الذين لم يتركوا شيئا للمؤرخ يدل على شخصيته ؟ ام انه يحب فلسطين إلى الدرجة التى لم يستطع ان يميز بها مم يخاف ؟

إنه ـ أبدا ـ لا يشير إلى فضيحة ، ولا يراهن على معركة . يذهب مباشرة إلى القصيدة ومن خلالها يفضح اليهود والعرب والفلسطينين ويفضح نفسه كى يتيح مكانا ـ ولو شبرا ـ للغناء [ولكننى ساتابع مجرى النشيد] إلى اين يمكن أن يصل درويش وهو يجرى وراء النشيد . على السفح ، على البحر ، إلى بداية القطار الأخير ، إلى المقبرة ؟ حتى المقبرة يشكك فيها لكنه لا يشكك فى ساكنيها إنه يحرسهم من هواة الرثاء ويقول لهم تصبحون على وطن ، ذلك انه يدرك جيدا إنهم عاشوا بلا وطن ، ويدرك جيدا انه لا يبحث عن وطن بقدر ما يبحث عن طفولة ، وهو يعرف أيضا أن مفردات الطفولة هى بالضبط ما تعنيه او تحاوله القصيدة .

● الا تستطيعين ان تطفئى قمرا واحدا كى أرى/غرور الغزال الأشورى يطعن صياده قمرا/افتش عنك فلا اهتدى اين سومر فى .. واين الشآم/تذكرت انى نسيتك .. فلترقصى فى أعالى الكلام/

إنه الشتات تحديدا هو ما يعيشه الشاعر ومن هنا يوظف اهمية قصيدة «مطار اثينا» لتقف بين قصائد هذا الديوان كشاهد على حافة مقبرة تدل على المقاتل الذى لا يعرف اين يقاتل ، والموظف الذى لا يعرف اين يوظف ماله . فى مطار اثينا تزوج شاب فتاة ولم يجدا غرفة للزواج السريع تساءل اين افض بكارتها ؟ لا يسخر درويش من وصف هذه الحالة لكنه يحلم لهما/معهما فتجىء إجابته ضاحكة يا فتى لا مكان لهذا السؤال . لماذا لا مكان لهذا السؤال وهذا الشتات ذلك انه لا مكان لأى شىء ومن ثم لا ينبغى أن نبحث عن إجابة لأن السؤال لن يظل ـ فحسب ـ معلقا فى حاله ، وإنما لانه هو نفسه دال بما فيه الكفاية ، وموجع حتى الصمت .

إن محمود درويش لا يعاتب قاتليه لانه سمع نفس الخطى منذ عشرين عاما ولا يفتح الباب . لماذا إذن نظل المحاولة عشرين عاما بلا نتيجة ؟ وهل هى بلا نتيجة فعلا . وهل هو فعلا لا يعاتب قاتليه ؟ إنه يعرفهم بل يحددهم فهم أخوته الذين يعتدون عليه ويرمونه بالحصى إنه بالتحديد يوسف انت ـ يا ابى ـ سميتنى يوسفا وهموا اوقعونى فى الجب واتهموا الذئب .

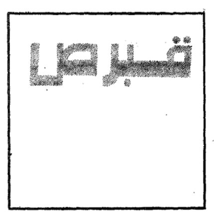
إنه الورد القليل الذى يشهره فى اوجهنا محمود درويش .

إنه النشيد الذى يتباهى به

إنه الله الذى تخلى عنه ، ولم يتخل عنه

إنها أخيرا وليس آخرا فلسطين .

السماح عبد الله



سلطة المعرفة

إن الهامش السياسي الفريد الناتج عن تآكل بعض هياكل الدولة-الفلسطينية وعدم مركزيتها ، او عدم سيطرتها المحكمة على كافة مؤسساتها خلق نوعاً من الحرية التى هى شرط جوهرى للإبداع ، سواء فى تشكيل التنظيمات السياسية او فى خلق المنابر الثقافية المتميزة التى ساهمت بشكل فعّال فى احتضان التجارب الفنية الخارجة على الاعراف والتقاليد السائدة والمالوفة

ومن اهم هذه المنابر « مجلة الكرمل » التى يديرها محمود درويش وسليم بركات ، اللذان استطاعا ان يُقدما على مدار اعدادها المتوالية الصورة المشرقة للشعر والقصة فى العالم العربى كما انهما قدما صورة للحياة الثقافية لدى الآخر الغربى

فى الوقت الذى انحسر فيه دور المراكز الثقافية بالوطن الام (العالم العربى) على تكريس النموذج الذى انتهى دوره منذ هزيمة ٦٧ .

وفى عددها الأخير تقدم فى باب الدراسات مقالة للمفكر « إدوارد سعيد » عن المستعمر والانثربولوجيا يقول فيها :

إن هناك إمكانية للتشديد على تيارين اثنين فى دراسة الانثربولوجيا ، إذ ان احد التوجهات الاساسية داخل جدالات النظام خلال العقدين الاخيرين انما تنبثق من إدراك الدور الذى تلعبه دراسة وتمثيل الاستعمار الغربى للمجتمعات البدائية او غير الغربية الاقل تطوراً وكذلك استغلال التبعية وقمع الفئات الفلاحية والتلاعب بالمجتمعات صاحبة العلاقة لاغراض إمبريالية ، وقد ترجم هذا الادراك إلى اشكال متنوعة من الانثربولوجيا الماركسية او المناهضة للامبريالية ككتابات « اريك ولف » و« ليم روزبرى » ، وهذا النوع المعارض من الجهد تشارك فيه على نحو يثير الاعجاب الانثربولوجيا النسوية مثل « إميل مارتن » و« ليلى ابو لغد » وكذلك الانثربولوجيا التاريخية (رشاد فوكس) والاعمال المتصلة بالنضال السياسى المعاصر وكذلك الانثربولوجيا الاتهامية .



محمود درويش

اما التيار الثانى : هو انثربولوجيا ما بعد الحداثة كما مارسها باحثون تاثروا بالنظرية الادبية عموماً وعلى نحو اكثر تخصيصاً بمنظرى الكتابة والخطاب وانماط السلطة مثل « ميشيل فوكو » ، « وورولان بارت » و« جاك دريدا » وهم لا يخفون رغبتهم فى ان تكون الانثربولوجيا او النصوص الانثربولوجية اشد ادبية او اوسع انخراطاً فى النظرية الادبية من حيث الاسلوب والادراك وان تصرف الانثربولوجيا على التفكير بالنصية وقتا اطول او ان تاخذ المسائل المتصلة بالشعريات الثقافية دوراً فى البحث يفوق فى مركزيته دور مسائل التنظيم القبلى والاقتصاد الزراعى والتصنيف البدائى .

لكن هذين التيارين يواجهان مشكلات اعمق كما صاغها ريتشارد فوكس الانثربولوجيا تبدو اليوم مهددة فكرياً بالقدر الذى يتحول فيه الانثربولوجيون إلى فئة آيلة للانقراض فى الميدان الاكاديمى ، الخطر المهنى يدور حول افول نجم العمل والبرامج الجامعية .

وثانى هذه الاخطار كما يقرر ادوارد سعيد ان الانثربولوجيين الآن لم يعودوا قادرين على الذهاب إلى الحقل ما بعد الاستعمارى .

ان الانثربولوجيين مثل حقل الادب المقارن تعزى إلى حقيقة وجود « الآخرية » و « الاختلاف » وإن الاحتفال الدعوب بهذين المصطلحين يمكن ان يُرى كاتجاه ينذر بالسوء لانه وثيق الصلة بسيرورة الامبريالية ويكفى ان نطلع على تقرير وزارة الدفاع الامريكية الذى يقول : « مضى زمن الاكتفاء بالقوات المسلحة لخوض الحروب ،

إننا نحتاج إلى معرفة سكان المدن والأرياف التى تحتك بها قواتنا المسلحة ، نحتاج إلى المزيد من المعرفة حول عقائدهم وقيمهم ودوافعهم وحول تنظيماتهم السياسية والدينية ومفعول التبادلات التى تطرأ على انساقهم الاجتماعية الثقافية

إن ما نبصره اليوم فى الراسمالية هو باختصار السؤال القلق والمثير للقلق حول علاقتها بالآخرين ، الثقافات الاخرى ، الدول الأخرى ، التجارب الأخرى .

بقى ان نشير ان الدراسة قام بترجمتها . صبحى الحديدى

ثانى هذه الدراسات بعنوان (مقدمة فى دراسة الشعر الفلسطينى) للشاعر احمد دحبور والذى يستخدم المنهج التاريخى لإقامة تلك السلسلة الذهبية والتى تبدا من لحظة المساءلة حول مصير فلسطين حيث خيبة الآمال العربية وسقوط الثورة ثم تتوالى الأحداث لتكشف عن فرسان تلك المرحلة ، ثورة القسام ١٩٣٥ م وثورة ١٩٣٦ م وخمسة شعراء : ابراهيم طوقان ، عبد الكريم الكرمى ، عبد الرحيم محمود ، مطلق عبد الخالق ، حسن البحيرى والذين جمعوا جميعاً بين الجزالة وسلاسة القافية والدعوة إلى التجديد .

إن بسقوط الجزء الأول من فلسطين عام ١٩٤٨ م فى أيدى الصهاينة وقيام دولة اسرائيل تبدا مرحلة جديدة فى الشعر الفلسطينى ويمكن حصرها فى اربعة اتجاهات .

● الاتجاه القومى : يقف على ارض إتباعية وربما عزز الجانب الخطابى لديهم ذلك المنزع الشعبى المنشغل بالجماهير ، اما الجانب التجديدى ورمزه الشكل قصيدة التفعيلة فقد كان موازيا للثورة على انظمة التجزئة و التخلف وربما كان اوضح من يمثل هذا التيار - يوسف الخطيب - كمال ناصر - هارون هاشم رشيد .

● الاتجاه الاشتراكى : شعراء هذا التيار هم بطبيعة الحال ابناء مرحلة نضال وطنى ، وأبناء مجتمع مهدد بالانقراض لكن ثقافتهم كانت فى الغالب تقليدية رغم انتمائهم لاحزاب شيوعية فى مراحل من اعمارهم ومعين بسيسو ابرز شعراء هذا الاتجاه

والاتجاه الرومانتيكى : واهم شعرائه فدوى طوقان ، سلمى خضراء الجيوسى .

الاتجاه الحداثى : وصاحبه توفيق صايغ الذى كان نبتا شيطانيا من برارى الخمسينات عندما جاءت مجموعته الأولى (ثلاثون قصيدة ، مخالفة لما كان سائداً . ان خطورة تجربة توفيق صايغ لا تكمن فى تكريسه النثر شعراً وإنما فى إعادة النظر إلى الشعر ذاته فقد قطع هذا الرجل خيوطا محرمة ترتبط بالمألوف والموروث .

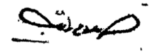
وجبرا ابراهيم جبرا : اختار قصيدة النثر منذ الخمسينات واسماها ، الشعر الحر ، وحداثة جبرا تضع قطيعة مع تراث هى حريصة عليه من جهة ثانية ، فالقطيعة عند جبرا لا تمهد للعدمية .

وتقدم مجلة الكرمل تحت عنوان ، شعراء فى صراخ الحيطان ، تظاهرة فنية اقيمت من ١٧ مارس إلى ٥ ابريل لعام ١٩٩٢ م على مسرح ، صنفيلييه ، بباريس احتفالا بالانتفاضة داخل الاراضى المحتلة . اشرف على اعدادها الشاعرة الفرنسية ، جنفييف كلانس ، بالتعاون مع مجلة ، ديغراف ، و ، المركز العالمى للابداع الشعرى ، ، لجامعة باريس الثامنة .

شاهد الباريسيون معرضا للصور الفوتوغرافية للفنانة ، مارى سافران ، قد التقطتها لكتابات الشبيبة الفلسطينية وشعاراتها على حيطان القدس . رافقتها نصوص شعرية موجزة كتبها خصيصا للمعرض عدد من الشعراء الفرنسيين مرفقين مع كلّ لوحة نصاً شعرياً . ولدى افتتاح المعرض قامت ج - كلانس يرافقها الممثل المعروف جاك كلانس والشاعر فيليب تانسلان والفنانة عايشة مال - مسكى بقراءة النصوص . وتنشر الكرمل النصوص المكتوبة وهى [ميشيل بولتو - آلان جوفروا - برنار نويل - عبد اللطيف اللعيبى - جان ميشيل اسبتالين - انا تول اطلس - وإلج .. وإن بدا من النصوص افتعال واضح وضعف وتسطيح للمشاعر الإنسانية - وكلها تعكس المشاهدة والرؤية من الخارج .

اما شعر هذا العدد فقد تراوح بين قصيدة احمد دحبور [رقة جفن] القائمة على التذكر والحنين الرومانسى الذى ترك اثره على النص . فالنص معاد ومكرر ويذكرك باكثر من صوت وخاصة شعر سعدى يوسف . وقصيدة ، ساعة الانتهاء من كل شىء ، لكاظم جهاد . القائمة على حدّة البناء واختلاط العوالم اليومية والعوالم الأسطورية من كتابة ربما نلمحها لأول مرة عند كاظم جهاد وهذه قصيدة العدد وربما تكون قصيدة كاظم الجديدة .

ف.ع



خط عربى للفنان منير الشعرانى

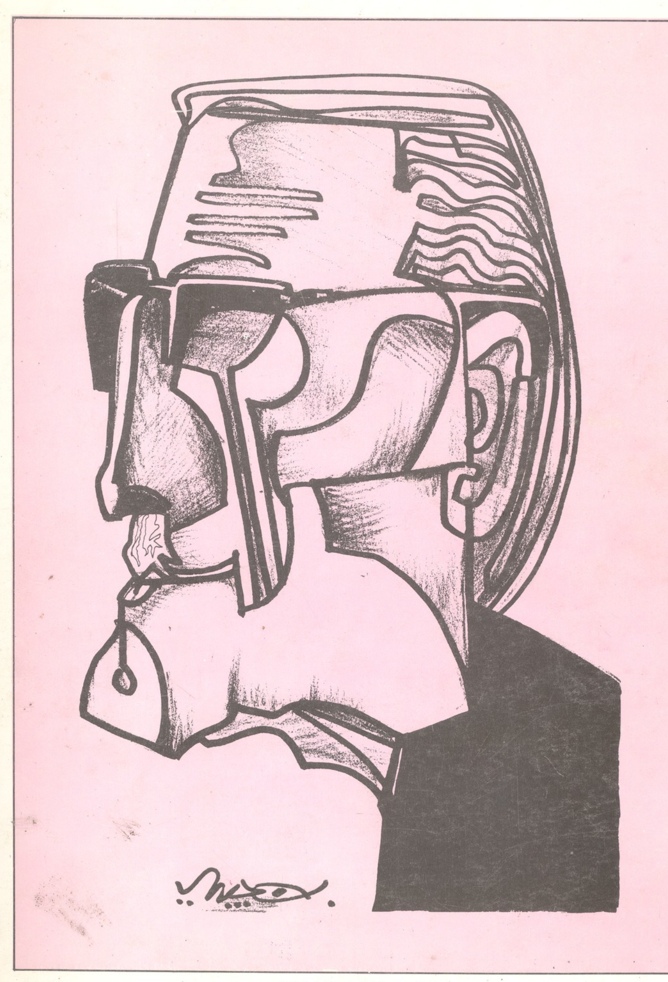
الغلاف الأخير

طـه حسين

فى ذكرى ميلاده

بريشة الفنان

جورج البهجورى



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب